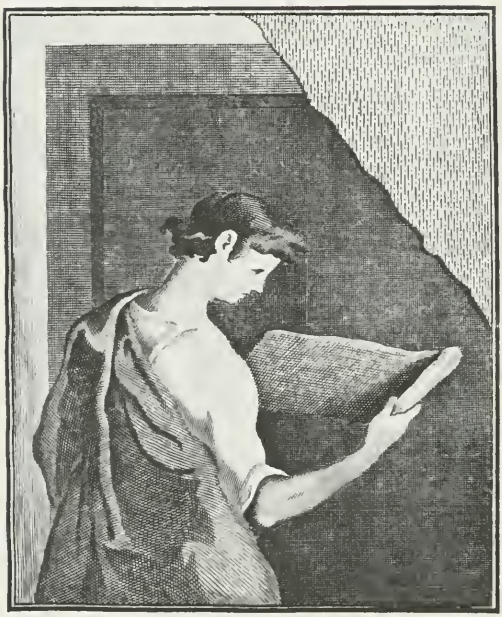


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTHEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTHEILUNG

BAND XII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XII.

ROM

LOESCHER & C.°

(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)

1897

DREIFUSS VON LUCERA (1)

Der merkwürdige Gegenstand welcher nach der *Archaeologia* 41. II. T. XIV aufs neue abgebildet wird, verdient mehr Beachtung als ihm bisher zutheil geworden ist. Pater Garrucci, dessen Besprechung des Geräthes sein Freund Wylie in der *Archaeologia* herausgab, erkannte dass es dasselbe sei, welches Gerhard im *Bullettino* 1830 S. 15 beschrieben hatte, als am 4. Jan. des J. 1800 in Lucera unter den Mauern des Castells gefunden (2), und dazumal im Besitz des *consigliere* Bonghi, so wie auch dass die von Gerhard auf Taf. XVIII der Etrusk. Spiegel unter N. 5-10 abgebildeten Figuren — umstehend wiederholt — eben die schon im *Bullettino* erwähnte Zeichnung des *Canonico* D. Francesco Lombardi in Lucera wiedergeben. Die Beschreibung Gerhards lässt darüber nicht den mindesten Zweifel, da sie die meisten wesentlichen Züge hervorhebt: die Scheibe mit dem Loch in der Mitte, daran drei lange Ansätze, an denen vorn je ein Ziegenkopf befestigt ist, und die am unteren Ende Räder haben; und aus den Worten *l'estremità delle sbarre è perforata e vi passava a traverso il perno su cui le rotelle si aggiravano* ergiebt sich auch dass an jeder *sbarra* zwei Räder sassen. Das Imperfekt *passava* geht nur z. Th. auf die Zeit vor gegenwärtiger Zerstörung, da die nachfolgenden Worte den festen Zusammenhang der *sbarre* mit den Rädern bezeugen. Sonst aber geht allerdings aus Gerhards Worten hervor dass das Geräth nicht so gefunden ist wie es die Abbildung zeigt. Denn nach Angabe des

(1) Grossentheils Inhalt eines Vortrags, der gehalten werden sollte in der Sitzung am 5 März, aber verschoben wurde auf den 19ten. In der Zwischenzeit erhielt der Verfasser die S. 8, 1 angeführte Studie von Savignoni.

(2) Ruggiero, *Degli scavi di antichità*, S. 506, verzeichnet keine Ausgrabung jenes Jahres. Lenormant, *A travers l'Apulie et la Lucanie* I S. 101 erwähnt nur was er noch im Municipio sah.

Funddatums heisst es *i sopra indicati bronzi erano bastevolmente conservati ed una delle sbarre era ancora attaccata al disco*, womit im ganzen Zusammenhang nicht der eine kurze Ansatz gemeint sein kann, auf welchem der Mann zumeist rechts steht, und wie deren zwei nach Garrucci zwischen je zwei langen Ansätzen sich befunden haben. Das ist wohl aus den Nietlöchern geschlossen, die an entsprechender Stelle zwischen dem l. und dem

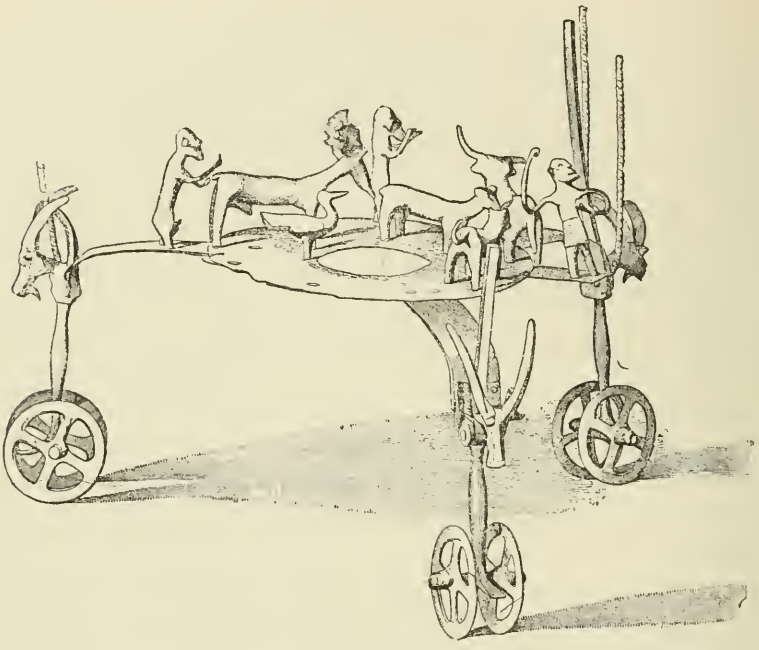


Fig. 1.

vorderen Ansatz auch in der Abbildung deutlich sind, je eines für jeden kurzen, je zwei für jeden langen Ansatz, zur Befestigung dienend. Wir gehen auch kaum fehl, wenn wir annehmen, dass einzig der lange Ansatz links in ursprünglichem Zusammenhang geblieben ist; denn so viel man sehen kann, stehen auf ihm allein Figuren, von denen der Hirsch allem Anschein nach mit seinen Hinterbeinen in den Nietlöchern haftet, derart dass die Beine zugleich unten die Nieten bilden.

Da an den Verbindungsstellen der beiden anderen langen Ansätze mit Abbruch der Figuren die Vernietung aufgehoben sein muss, werden diese beiden erst nach Gerhards Beschreibung, vermuthlich für den Verkauf oder vom Käufer, durch Löthung oder Vernietung wieder befestigt sein.

Setzen wir nun voraus dass auf jedem der Ansätze, den kurzen wie den langen, eine Figur gestanden, so würden zu den in der Abbildung sichtbaren noch wenigstens sieben hinzukommen, Thiere oder Menschen. Von den Thieren die noch auf der Scheibe stehn, lässt Gerhards Beschreibung die Gans aus, aber sie giebt mehr:

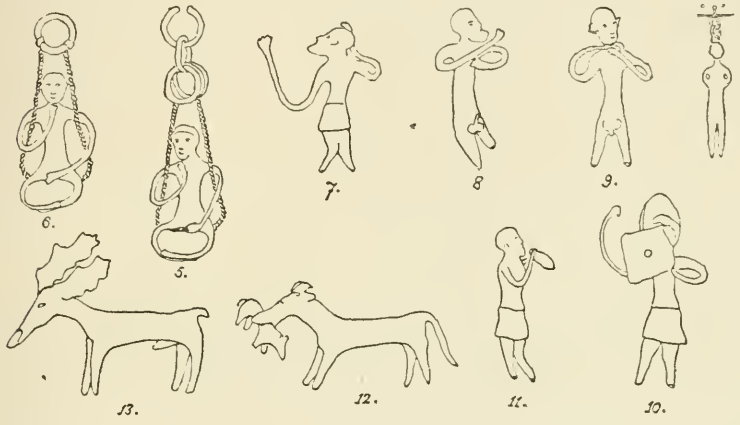


Fig. 2.

den Wolf mit dem Lamm im Rachen (1). Zu den Menschen ebenda, von denen, trotz einiger zwischen 1830 und 1867 erlittener Einbusse, der linke in 8, der mittlere in 11, der rechte in 10 der Gerhardschen Figuren wiederzuerkennen ist, fügen diese noch zwei, und wir haben keinen Grund zu glauben, dass mehr als die von ihm abgebildeten aufgefunden seien. Denn die von ihm erwähnten drei *tunicate* sind alle darunter, und wie viele der nackten gewesen, zu denen auch die Schaukelnden gehören, sagt er nicht. Von der angegebenen Gesammtzahl von vierzehn menschlichen Figu-

(1) Dieser ist nach Wylie S. 278*a* in das British Museum gekommen.

ren müssten also neun solcher hängenden gewesen sein, deren G. zwei abbildet, und die augenscheinlich niemals auf oder an der Scheibe oder ihren Ansätzen angebracht sein konnten. In der That giebt Gerhard in einer durch einen Druckfehler (1), der Garrucci's Berechnung störte, getrübten Stelle an, dass ihrer viele *molte* erhalten seien.

Gerhard nun hatte das Verdienst das Werk zu notieren, aber ihn führte der sonst, wie es scheint, nicht unzutreffende Vergleich von zwei anderen primitiven Bronzearbeiten, deren eine willkürlich mit einer gefälschten Ciste (2) in Verbindung gesetzt war, in den Irrgarten der Mysterien: auch Garrucci wollte, wenn auch nicht auf einen ausländischen, die Darstellung doch wenigstens auf einen altitalischen Cult, die *Luperci* beziehen, wobei er den pastoralen Charakter des Ganzen nicht verkannte. Aber augenscheinlich nicht die nachahmende Handlung dieser Brüderschaft sondern deren Vorbild im wirklichen Leben ist hier dargestellt.

Doch zunächst ist es wichtiger zu bestimmen, welcher Art und Gestalt der Gegenstand war, dessen belebende Zuthat diese Figuren waren. Der von Gerhard zuerst mehr verworfene, später doch wieder aufgenommene, in der That ganz unmögliche Gedanke: dass es der Theil einer Cista gewesen sei, ist von Garrucci mit Recht abgewiesen, ohne einen andern Gedanken darüber zu äussern. Wylie macht in der Anmerkung S. 276 die treffende Bemerkung *it is hard to account for the oval aperture in the centre of the disc unless we can suppose it left to receive a lamp or incense vessel.* Ein Blick auf einen Dreifuss, d. h. Kesselträger der faliskischen Nekropole von Narce Fig. 3, der, wie die meisten in der Anmerkung (3)

(1) Im *Bull.* a. a. o. S. 15 heisst es: *il lavoro di queste teste (caprigne) è rozzissimo; e così pur quello di una serie di sformate immagini attinenti al suddetto arnese e già con quello unite per via di catenelle che in molte d'esse son conservate.* Es ist klar, dass nicht dieselben Figuren noch anhaftend *(attinenti)* und einst durch Ketten mit dem *arnese* verbunden sein können, dass vielmehr *o già* von Gerhard geschrieben war. 'Zugehörig und einst...' von allen gesagt ist ja unmöglich.

(2) Etrusk. Spiegel Taf. XVIII. Vgl. Friederichs Berliner A. B. II. 2420; die antike Scheibe n. 547 c.

(3) A. 1. Curion bei Perrot-Chipiez, *Histoire* III, S. 864. (Fig. 3, 3).
2. Narce: *Mon. ant. d. Lincei* IV Taf. XIII 11; ähnliche erwähnt ebenda S. 479,19; 498,14 (vgl. 471. 2).

aufgeführten, mit Ausnahme von A 1 7 und AA 2 3, in einer *tomba a fossa* gefunden ist, lehrt die ursprüngliche, wenn auch im vorliegenden Fall eben durch die Figuren bereits aufgehobene Bestimmung dieses Loches, nämlich zur Aufnahme des kleineren Gefässes, mit welchem man aus dem grossen Kessel schöpfte. Denn alle tektonisch wesentlichen Züge, welche unser Geräthrest noch erkennen lässt, finden sich eben an Dreifüssen wieder.

Durch die Bronzen von Olympia und Furtwänglers Bearbeitung derselben sind uns ja zwei Hauptformen des antiken Dreifusses bekannt geworden, der eine (s. Olympia IV. T. 34) von mehr schwerem und monumentalem Charakter, den wir vielleicht den dorischen nennen dürfen, der andere (Olympia IV. T. 49) leichter, dessen ionische Herkunft neuerdings Savignoni noch besser ins

---

3. ebda S. 219. f. Fig. c. unsere Fig. 3, 2.
4. ebda S. 219 f. Fig. d; Savignoni (vgl. S. 8, 1) Fig. 12, hier 3, 1.
5. Veji, im römischen Museo Preistorico, erwähnt von Sav. S. 46,1.
6. ebda: *Archaeologia.* 41 Taf. III, augenscheinlich unvollständig.
7. Chiusi aus der Grotta d'Iside (*tomba a cam.*) von *lamina sottile*, Micali *Mon. ined.* T. VIII.
8. Narce: *Mon. ant. d. L.* Taf. VIII 13 vgl. S. 424, 10 und ähnlich 423,15, insofern von dem vorigen abweichend als die beiden äusseren Streifen jedes Beines besondere Füsse bilden.

9-18. eine besondere Gruppe bilden zehn Dreifüsse des Neuen Capitolinischen Museums, aus den esquilinischen Gräbern stammend, 18, wie mir gesagt wurde, aus der albanischen Nekropole, 14-18 theilweise in Fig. 4 skizziert. Der untere Ring ist noch vorhanden bei 13, eine Spur desselben an 12. Ueber an dem Gürtel eingehängten Schmuck s. unten S. 14, 2. Am reichsten bei 18.

19. Stücke von mindestens einem, ähnlich 16 und 17, aber mit Haken zum Anhängen von Gefässen ähnlich 8 fanden sich in Conca.

AA. 1. Narce a. a. O. S. 433 zusammen mit A 2 gefunden; s. Fig. 3, 4.
2. Caere aus dem Grabe Regulini-Galassi: *Mus. Gregor.* I 14,1; Martha *A. E.* S. 107, Sav. Fig. 11.
3. Chiusi, Grotta d'Iside: jetzt Brit. Museum: Micali *Mon. ined.* VIII 7; Sav. Fig. 7.
4 (?) Conca. Rest eines Blechstreifens mit Querverspreizung, entsprechend den Mittelstücken mit den engen Blechgürteln von AA 2.

Licht gestellt hat (1). Von diesem ionischen Dreifuss können wir der Technik wegen zwei Arten unterscheiden; erstens den aus Blechstreifen zusammengenieteten (S. 6, 3 A 1 ff.), zweitens den aus soliderem Stabwerke fester gefügten Dreifuss (Anm. 1, B-H). Beiden gemeinsam ist es dass jedes der drei Beine vom Fusse aufwärts dreigetheilt ist, und dass die drei Beine wie oben durch den kesselhaltenden Ring, so unten durch einen zweiten kleineren Ring verbunden sind. Dass es allerdings noch viele Varianten dieser bei den Haupttypen gegeben hat, besonders des älteren, zeigt die esquilinische Gruppe A 9 ff., davon 14 mit zweigetheilten Blechbeinen, 15 mit ebensolchen, denen je noch zwei Nebenstützen aus einem einzigen Blechstreifen beigegeben sind, welcher in $^1/_4$ der Höhe den Beinen vorgenietet ist, ebenso wie den einfachen Beinen von 16 und 17, an gleicher Stelle aussen ganz dünne Stäbe angeheftet sind, die oben noch so wie bei A 1 ff. functionieren; und

(1) Die Stabdreifüsse von Vulci hatte Undset, Westdeutsche Zeitschrift V. S. 233 zu sammeln versucht. Auf den weit ausblickenden Untersuchungen Furtwänglers Olympia IV S. 75 ff. beruht auch die neue Studie von L. Savignoni *di un bronzetto arcaico dell'acropoli di Atene e di una classe di tripodi di tipo greco-orientale*, Auszug aus den *Monumenti Antichi d. Lincei* VII 1897. S. 277-376, eine sehr fleissige und umsichtige Arbeit, die im Vergleichen eher zu viel als zu wenig thut, verdienstvoll auch durch erste oder bessere Abbildung nicht weniger Stücke, sowie durch litterarische Nachweise, weshalb in der folgenden Liste seine Reihenfolge der Classe H beibehalten ist, während sonst etwas andre Ordnung gewählt worden ist.

A die Blechdreifüsse s. oben S. 6, 3.

B der Dreifuss von Lucera, dessen Reste s. S. 4 f.

C 1. Dipylon: Olympia IV S. 131 Athen. Mitth. 1893 I. XIV; Sav. Fig. 13, hier in Fig. 3 neben 6.

2. Curion: Cesnola-Stern T. LXX, 1, hier Fig. 3, 6.

3. Olympia IV n. 823 ff. Fragmente.

D 1. Palestrina: *Mon. ined. d. I.* X 31[a] 2. *Ann.* 1879 C. am besten Sav. Fig. 9.

2. ebda, in der Biblioteca Barberina (Nebenraum) drei Ziegenbeine von Bronze mit drinsteckenden Eisen, Reste von Eisenstäben, drei Jünglinge, diese und jene Füsse wie an 1; dazu Kessel, offenbar nicht richtig verbunden bez. getrennt in der *Archaeologia* 41 S. 201, 3: *a bronze bowl and iron tripod, the feet of which are of bronze, and represent those of a goat*, und 5: *a circular bronze vessel supported by three fauns, of the rudest workmanship*. Dank der Liberalität des

auch an dem besonders reich ausgestalteten 18, von dem gleich nachher zu sprechen ist, sind die Nebenstäbe nur eine weitere Ausstattung der sonst einfachen Beine, wie sie 9-13 ohne weitere Austattung haben.

Savignoni hat nun auch bereits sehr richtig bemerkt dass offenbar eine ältere Form des Blechdreifusses in dem Dreifuss aus Kurion A1 vorliegt, an welchem jedes der drei Beine zwar schon drei Grate hat, aber noch ungetheilt. Hier begreifen wir, warum die drei gesonderten Streifen jedes Beines der andern Blechdreifüsse so gleichartig gebildet und auch in gleicher Weise mit dem oberen Ring oder Gürtel verbunden sind, während bei den Stabdreifüssen je der mittlere für sich steht, die seitlichen dagegen sich vielmehr mit den seitlichen der beiden andern Beine verbinden. Damit ist die Vorstellung von drei Beinen aufgegeben, obgleich diejenige von drei Füssen fest gehalten ist; während dagegen in den Blech-

---

Principe Barberini und der Gefälligkeit seines Bibliothekars P. Pieralisi habe ich mich überzeugen können, dass keine andern Faune in Frage kommen als jene Jünglinge. Auch an D 1 sind sie ja satyresk, s. Savignoni S. 41 (313).

E La Garenne: Undset S. 237; Olympia IV 115; Sav. Fig. 10, hier 3, 5.

F 1. Caere; Grifi. *Mon. d. C. a.* VI, 4; Sav. Fig. 14.
2. ebda: *Mus. Greg.* I 12; Sav. Fig. 15.
3. Falerii: Sav. Fig. 16.
4. Cypern, Fragment: Cesnola-Stern I. LXXI.
5. Orvieto; desgl. Sav. Fig. 16.

G Metapont: Panofka *Cabinet Pourtalès* T. XIII: Sav. T. VIII.

H Fundort Vulci, wo nicht ein anderer angegeben wird.
1. wo jetzt? *Mon. ined. d. I.* VII 69, 3.
2. Todi, Fragment: Sav. S. 20, II.
3. Brit. Museum: Sav. I. IX 2.
4. Berlin: Friederichs Berliner A. B. II n. 767; Sav. 1. IX 3.
5. Karlsruhe: Schumacher, Beschr. n. 414; Grossh. Bad. Alt. Heft I.
6. *Mus. Greg.* I 83; Martha *A Etr.* S. 526; Sav. Fig. 21.
7. Brit. Mus.: *Mon. ined. d. I.* III 43.
8. Speyer, aus Dürkheim; Lindenschmit A. u. h. V. II, II 2, ergänzt von Undset a. a. O. T. XI. 2 und 3.
9. Petersburg: *Mon. i. d. I.* VII 69, 2, besser Sav. Fig. 25.
10. Paris: *Mon. ined. d. I.* 1839 I. XXIV.
11. Fragment von Falerii bei Savignoni Fig. 27.
12. desgl. von Athen bei Sav. Taf. IX I und S. 277.

dreifüssen, und zwar am deutlichsten in demjenigen von Kurion drei Menschenbeine, sowohl in der nach oben zunehmenden Dicke als auch in der Bildung der Füsse, und in der Krümmung oben, etwa dem Knie entsprechend, nicht zu verkennen sein dürften. Dass wir berechtigt sind Vorbilder für diese Blechdreifüsse vorauszusetzen, an deren Beinen alle jene drei Theile deutlicher ausgeprägt waren, das zeigen andre dreibeinige Geräthe, an welchen die Form des Menschenbeines deutlich vorliegt, so z. B. eine mit Elfenbein und

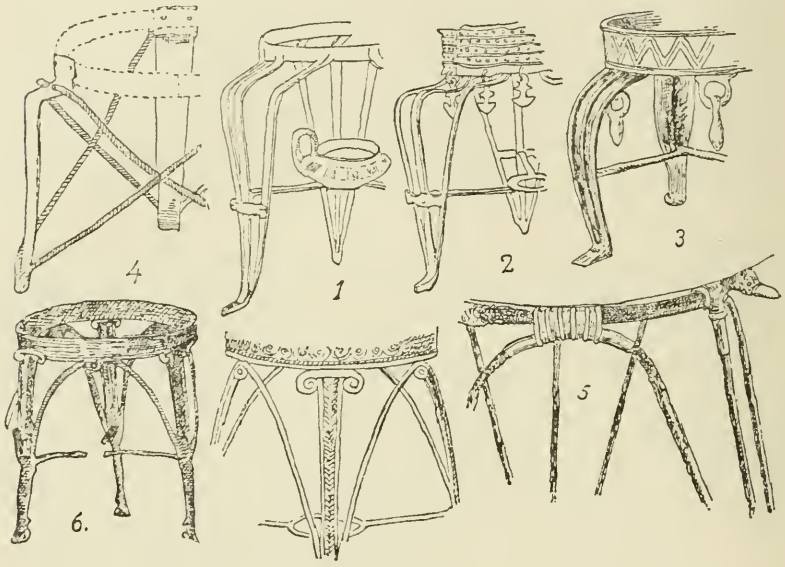


Fig. 3.

Ambra verzierte Bronzecista aus Veji (*Archaeologia* 41. III, und eine Anzahl kleiner Thymiaterien des *Museo Gregoriano* I. 75, 3; 77, 1; 80, 1,2; vrgl. 82,7 Martha *A. E.* S. 528). Noch beweisender aber ist, dass die direkt an den Kessel angenieteten Beine eines Dreifusses von Corneto (1) zwar nicht die Anschwellung nach oben, wohl aber den Menschenfuss und die Kniekrümmung völlig deutlich zeigen.

(1) *Mon. ined. d. I.* XII T. III, und ähnlich aus Vetulonia, Falchi, *Vet.* Taf. VI 22, VIII 20 und XVIII 17. Vgl. S. 19, 2.

von Lucera ein, dessen Beine zu unterst die Form menschlicher Beine bis zum Knie haben. Hätte man das Abbild des gekrümmten Beines noch weiter festhalten wollen, so hätte man die Verbindung mit dem unteren Ringe als Oberschenkel ansehen und gestalten müssen. Es liegt auf der Hand, weshalb man das nicht that: mit dem Wegfall der charakteristischen Kniekrümmung, aber wohl auch aus sonst richtigem Formgefühl liess man bei diesem Geräth die menschliche Form später fallen, und so ist dieser Dreifuss für uns eine Art letzter Versuch, die alte Beinform anzubringen.

Derselbe gehört nun auch nach seiner Technik gewissermassen den beiden vorher geschiedenen Arten an: der untere Ring mit

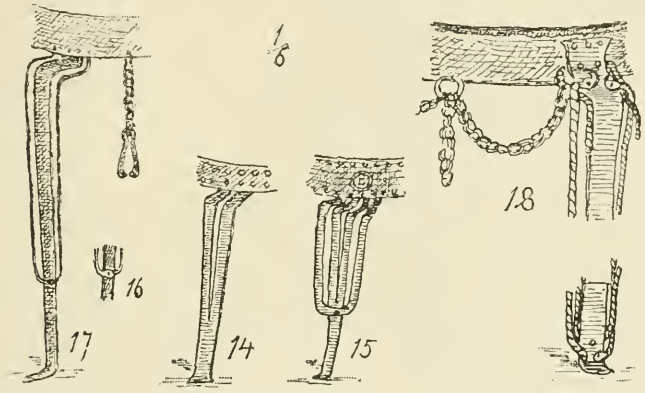


Fig. 4.

den sechs kurzen und den drei längeren Ansätzen besteht aus zusammengenietetem Blech. Die Beine mitsammt den Rädern und den Figuren sind Gusswerk, wenn auch theilweise geschmiedet. Die geringe Stärke der Stäbe und namentlich auch der Figuren verräth eine noch wenig entwickelte Gusstechnik. Dass es der älteste aller in Italien gefundenen, wenn nicht aller Stabdreifüsse überhaupt ist, zeigt sich bei weiterer Analyse seiner Formen. Von den je drei Stäben die von jedem Bein aufgehen ist zwar nur ein kleiner Theil erhalten, von dem ganzen Oberen nichts, aber gleichwohl können wir sagen dass der neue Gedanke, oberhalb der unteren Querverbindung die durch jene Dreitheilung schon stark verdunkelte Nach-

bildung organischer Beine aufzugeben und die je drei Stäbe verschieden functionieren zu lassen, hier klarer und präciser ausgesprochen ist als an irgend einem andern Stabdreifuss: nur je der mittlere Stab ist die Fortsetzung des Beines; er allein eigentlich tragender Stab, die je zwei seitlichen sind ihm angenietet (bei dem, eben dadurch als jünger erkannten Typus C bereits angeschweisst oder gelöthet) und verrathen ihre andersartige Function nicht bloss durch ihre weit geringere Stärke — abweichend von allen andern — sondern namentlich durch ihre Form. Als gedrehte Schnüre erscheinend, gleichwie diejenigen in welchen die aufgehängten Figuren schaukeln, konnten diese seitlichen Stäbe sich nicht sowohl als schräggestellte Träger darstellen, denn als ausgespannte Zugbänder: nicht im Bogen wie bei den meisten Stabdreifüssen, sondern in spitzem Winkel müsste man folgerichtig die Schnüre oben zusammentreffend ergänzen. Für solche Auffassung der gedrehten Bronzestäbe darf nicht blos das geltend gemacht werden, dass an den « dorischen » Dreifüssen da wo die Vorstellung einer Bindung naheliegt, z. B. wo die Ringe an den Beinen ansetzen, ein ähnliches Cordelmotiv sich einstellt, wie Olympia, Bronzen Taf. XXVIII f. sondern viel beweisender der albanische Dreifuss A 18 mit seinen Doppelschnüren jederseits jedes Beines oder der faliskische Blechdreifuss, AA 1. Denn offenbar hängen dessen zum Zusammenhalt der Beine von jedem oberen Beinende nach den unteren Enden der anderen Beine gespannten und sich kreuzenden Schnüre entwickelungsgeschichtlich zusammen mit den an gleicher Stelle ansetzenden und gleichem Zwecke dienenden schrägen Stäben des kleinen ungenügend abgebildeten Dreifusses AA 3, sowie ferner auch mit den beiden eisernen Dreifüssen AA 2, welche eine solche Verspreizung mit der primitiven Construction AA 1 verbinden, und endlich, wie Savignoni S. 314, 3 richtig bemerkt, mit dem römischen Dreifuss, der, wie wir an der Marcussäule (Scene XIII) sehen, zum Opfern mit ins Feld genommen wurde und daher zum Zusammenklappen eingerichtet war, welcher Art Aug. Castellani ein vortreffliches Beispiel besitzt.

Nun aber auch an dem Dreifuss von Lucera die « Schnüre » sich kreuzend und, statt in den Zwichenräumen, vielmehr oben an den Beinen befestigt zu denken wie an AA 1, oder nur je von den unteren nach den oberen Enden derselben Beine laufend, wie mehr

schmückend als zweckdienlich an A 18 (1), muss uns sowohl die Richtung der erhaltenen Theile abhalten als die Uebereinstimmung der Construction mit dem System B-G. Eher könnte man, wie Savignoni thut, aber zu weit gehend, den Praenestiner D vergleichen, da hier wirklich eine Kreuzung der schrägen Stäbe stattfindet, jedoch so hoch, dass sie den Zweck der Verspreizung nicht erfüllen und eine untere Querverbindung nicht ersetzen kann, die vielmehr nach aller Analogie zweifellos vorauszusetzen ist, wenn auch das durch Oxydierung völlig entstellte Stabwerk jede Ansatzspur verloren hat (2). Die Kreuzung der eisernen Stäbe wird hier vermittelt durch gegossene Bronzeröhren, mit Unrecht als *apofisi di cannelli* von Savignoni bezeichnet. Denn diese Röhren nehmen, wie von unten die schrägen Stäbe, so von oben den Ring auf, der somit an dieser Stelle eingebogen scheint, eine Einbiegung die dann durch den eingelegten Stab mit den stehenden Figuren ausgeglichen wird.

In anderer Weise offenbart sich die Idee angezogener, nicht stützender Bänder noch in der Construction des Dreifusses La Garenne E, indem hier die schrägen Stäbe wie durch eine mehrfache Umschnürung mit dem oberen Ringe verbunden sind; und aus dieser Umschnürung könnte das stabartige Ornament an derselben Stelle geworden sein, das an den Dreifüssen der Classe H nicht selten ist, z. B. 3 und 4, aber auch an andern dreifüssigen Geräthen verwandter Form an entsprechender Stelle und weitergreifend erscheint (3).

Auch der ganz fehlende obere Ring oder Gürtel, der Kesselträger, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit erschliessen. Schon die Analogie zwischen dem unteren und oberen Ringe lässt nämlich vermuthen, dass auch hier wieder genietetes Blech eintrat. Dafür

(1) Zwei etwas stärkere Schnüre sind oben wie unten aussen aufgenietet, oben mit einer Umbiegung des Endes, vielleicht zum Einhängen der Kette. Der Ring an welchem die Ketten hängen ist an dem grösstentheils ergänzten Gürtel nicht eingehängt. Die beiden anderen Schnüre dagegen sind oben wie unten hinten angenietet und, oben wie unten unter den andern, etwas dickeren Schnüren durchgehend, können diese unmöglich praktische Bedeutung haben. Vgl. Fig. 4, 13.

(2) Der Dreifuss von La Garenne E zeigt, wie die eisernen Stäbe mit Bronzeblech umkleidet sein konnten. Von solchen Umkleidungen mit anhaftenden Köpfen finden sich Stücke in Olympia IV n. 815.

(3) S. Röm. Mitth. 1890 S. 297 und unten S. 25.

spricht entscheidend dass nur hier oben jene hangenden Figuren angebracht gewesen sein können (1). Denn einen ähnlichen Zierrath finden wir an keinem der späteren Stabdreifüsse: nur die Bommeln an H 3, die Blüthen an H 4 und 9, oder Eicheln an H 6 und 8, oder Schlangen und seitlichen, von den Mittelstäben ausgehenden Knospen an G können als Nachklänge älterer wirklicher Anhängsel angesehen werden, sind aber thatsächlich, weil mit dem andern Zierrath zusammen gegossen, nicht eigentliche Anhängsel mehr. Solche finden sich dagegen an den alten Blechdreifüssen (2) am unteren Rande des oberen Gürtels eingehängt mit Ringen, wie sie eben auch an den Hängefiguren von Lucera zu gleichem Zweck gedient haben müssen. Ja die Neunzahl solcher Figuren, die sich aus Gerhards Angaben berechnen liess, passt genau zu der Zahl der Zwischenräume oben, zwischen den graden und schrägen Stäben oder Schnüren. Ebenda, und demzufolge auch in gleicher Neunzahl. hängen an den Blechdreifüssen Anhängsel einer sehr beliebten Form, welche aus solchen des troischen Goldschmucks (Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen, Fig. 35 f. 55) sich entwickelt zu haben scheint, in der ausgebildeteren Gestalt dann sowohl an gewisse menschliche Gestalten mit und ohne Flügel, wie an gewisse aus dem Paalstab entwickelte Amulette erinnert (3). Sind die Anhängsel an den Blechdreifüssen alle gleicher Form, so scheint der grosse Fortschritt künstlerischen Wollens und Wagens, den der Luceradreifuss darstellt, sich auch in einer Differenzierung seiner Anhängsel zu offenbaren. Gerhard verzeichnete im *Bullettino* S. 15 unter den nackten Menschenfiguren *tre che hanno le gambe ancora* wie sonst nur die Arme *come le braccia, ad uso di serpenti,* für ihn der Anlass, an Schlangencult zu denken. Ein Blick auf die losen Figuren zeigt dass damit keine der stehenden sondern nur die die in der Schaukel

(1) So stellte sie auch Garrucci S. 280 sich vor.

(2) Z. B. an A 1 drei Bommeln, an A 17 Kettchen, an deren einer erhaltenen eine Pincette hängt, an A 18 kleine Kettchen zwischen grösseren hängend, diese wie jene aus Doppelringen. An den kürzeren war jedenfalls wie bei A 17 etwas angehängt, wogegen die grösseren festonartig zwischen den Ringen in der Mitte und den oberen Enden der Beine hingen, wahrscheinlich in Oesen eingehängt, welche hier die Enden der Aussenschnüre (s. Fig. 4) bildeten.

(3) Vgl. Hörnes, Mittheill. d. praehistor. Commiss. d. Kais. Akad. Wien 1893 S. 102 ff. Mariani *Bull. comun.* 1896 S. 31, 1; R. Mitth. 1895, 77.

sitzenden Figuren gemeint sein können. Also nur drei von neunen oder jedenfalls von *molte*. Ist es nun zu gewagt anzunehmen, dass diese drei, an den drei Hauptplätzen, als solche freilich nur in älteren Stabdreifüssen noch gekennzeichnet, in den späteren nicht mehr, ihren Platz gehabt, zwischen den, wie vorhin dargelegt wurde, als gespannte Schnüre in spitzem Winkel zusammentreffenden Nebenstäben? Sitzen die Schaukler ja doch in gleichfalls schnur- oder strickartig gebildeten Drähten, die an der bezeichneten Stelle angehängt, trotz der ja nothwendigerweise grösseren Feinheit dieser Schnüre und trotz der vermittelnden Ringe, doch wie herabhängende Schleifen jener zusammentreffenden Seitenstäbe oder Schnüre erscheinen mussten (1). Und ist nicht die kleine Oese, welche an der gleichen Stelle bei den Dreifüssen vom Dipylon C 1 und Cypern C 2 Fig. 3 erscheint, eine Verkümmerung oder Andeutung einer solchen Schleife? Die übrigen sechs Anhängsel, je beiderseits der graden Stäbe, wären demnach geringerer Bedeutung gewesen. Darum eben wird Gerhard von ihnen keine Abbildung gegeben haben, was wir bedauern mögen. Menschenförmig müssen sie freilich gewesen sein, seiner Angabe von *figure umane... quattordici* wegen, aber vielleicht Männchen der in der Keramik Arnoaldi-Veli, aber auch später, nicht blos in Stempeltypen, sondern in freier Figur aus Thon wie aus Bronze üblichen Bildung (2), und vielleicht

Fig. 5.

(1) Bei sonstiger Verschiedenheit darf doch die Anordnung des angehängten Kettenschmuckes von A 18 in Fig. 4,18 verglichen werden.

(2) Vgl. die überhängenden Kettchen auf einem räthselhaften Gegenstande sitzenden Figuren, Menschen oder Affen, aus Vetulonia Falchi, *Vetul.* VIII. 15. Primitiver die Hängemännchen an Ketten bei Gerhard, Etr. Spiegel, I Taf. XVIII 3 (nach Caylus), danach unsere Fig. 2 neben 9, womit zu vergleichen die im getriebenen Goldschmuck (Fibula?) von Cervetri gereihten Figuren übereinstimmender Bildung, *Archaeologia* 41 Taf. VII; am primitivsten die S. 14 erwähnten *pendagli*.

waren diese Anhängsel unseres Dreifusses auch noch aus Blech, wie an den faliskischen Dreifüssen, nicht gegossen wie die — Affen. Denn ein verzeihlicher Irrthum war es die Schaukler für menschliche zu halten: damals war ja der Affe als zum ältesten Vorrath italischer d. h. importierter und daselbst dann nachgebildeter Typen noch kaum bekannt. Kenntlich ist er am Sitzen auf dem Boden, d. h. in unserem Falle auf gleicher Höhe mit den Füssen, kenntlich ferner an der einen zum Munde erhobenen Hand; und wieder haben wir den künstlerischen Sinn anzuerkennen, der dem Affen den Platz in der Schaukel anwies (1).

Indem wir nun den Blick von oben wieder nach unten, dem Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurückwenden, können wir kaum umhin eine Analogie, ja geradezu eine Entsprechung zu finden zwischen den neun Hängefiguren am oberen Ringe und den neun figurenbesetzten Ansätzen am unteren, obgleich die oberen Figuren nicht grade über den unteren sondern immer dazwischen hängend zu denken wären. Wir bemerken aber sogleich noch ein anderes, dass nämlich dieser älteste figurengeschmückte Dreifuss die Hauptfiguren unten hat, während diese in den späteren mehr und mehr nach oben gezogen sind. Immerhin lässt aber eine gewisse Uebereinstimmung zwischen dem unten und dem oben angebrachten figürlichen Beiwerk auch wieder die Analogie beider Geräththeile und der Herkunft des oberen Figurenwerks von den unteren erkennen. Erscheint ein solcher Entwickelungsgang bei der Analogie des unteren und des oberen Ringes durchaus natürlich, so wird er durch die Uebereinstimmung des unten und des oben angebrachten Bildwerks auch bezeugt: Schlangen unten und oben bei G, an demselben Löwen gelagert auf dem unteren Ringe, wie auf dem oberen; unten gelagerte Silene oder Männer an H 5-8, oben gelagerte Frauen an H 5, schreitende Silene an H 6-7 (2). Um also

(1) Vgl. den Stempel bei Gozzadini, *Scavi Arnoaldi - Veli*, T. VI, 18; aus Ambra Falchi *Vetulonia* VII 4. von einem Halsband. Jünger die affenförmigen Salbgefässchen Micali *Storia* CI 3; drei Affen auf der Wölbung einer Kahnfibel sitzend *Not. sc.* 1896 S. 508. Unter zwei primitiven Hunden zwei Affen in einem *à jour* gegossenen Schmuckring des *mykenaean treasure* von Aegina, *Journal h. st.* 1892, f. S. 203.

(2) Man vergleiche z. B. auch die drei Silene, zwei lagernd, einen knieend auf dem Rande eines Kohlenbeckens, *Not. d. sc.* 1882 S. 51. Den Ueber-

auch im figürlichen Beiwerk nachzuweisen dass der Dreifuss von Lucera ein Vorläufer der anderen Stabdreifüsse ist, sind wir berechtigt die oberen Figuren so gut wie die unteren heranzuziehen, also auch die in den Kessel blickenden Männer und Hunde von D, die unruhig laufenden Rinder von F, die von Panthern oder Löwen angefallenen Rinder und Hirschkühe oder Rehe H 6-8, 9, in denen jene isolirten Thiere zusammengebracht sind in lebendiger Gruppierung, endlich, gewissermaassen eine Fortsetzung des Gedankens, Herakles der den Löwen bezwingt oder den Eber überwältigt hat H 9, wie er den Silenen gegenüber als Schützer der Frauen zu fassen sein wird H 6-8.

Ist es nicht in der That ein ähnliches Bild, das auf dem unteren Ring des Luceradreifusses sich uns darbietet, aber hier auf der blechernen Fläche sich breiter entfaltet als sonst auf den zum Ring gebogenen Stäben: Männer — Gerhard betonte dass alle erhaltenen menschlichen Figuren männlich wären (1), und wir dürfen kaum annehmen dass ein Zufall uns nur solche erhalten habe, also werden wir die Frauen daheim geblieben denken — Männer mit Hunden treiben die Heerde, sei es heim von der Weide, sei es hinaus von der Hürde; einige gehen ihr bewaffnet zur Seite, ja wenn es richtig war, die neun kürzeren und längeren Ansätze vorzugsweise mit Männern zu besetzen, so ergäbe sich etwas wie ein primitives *agmen quadratum*. Dennoch ist plötzlich ein Wolf in der Heerde eingefallen und trägt ein geraubtes Lamm im Maule davon. Da bläst einer der Hirten auf einer Muschel (2) Allarm, und angriffsbereit wenden sich die Männer nach aussen gegen den Feind. Helm und Schild, nicht von runder sondern viereckiger Gestalt

---

gang von Katzenthieren zu gelagerten Satyrn beobachtet man ja auch in den Giebeln gemalter etruskischer Grabkammern Vgl. z. B. *Mon. ined. d. I.* II 2 oder VII 99 mit I 32 (Martha *A. E.* S. 385; Panther, pferdehufige Silene und Vögel vereint in einem Giebel der *tomba delle iscrizioni Mus. Greg.* I 103 (II 92).

(1) In den Worten *tutte mascoline, armate, tunicate, oppur nude* geht *tutte* offenbar nicht auch auf *armate*.

(2) Garrucci verweist auf Properz, V 10, 29 *pastoralis buccina*, und auf Varro *R. R.* II 4, 20 und III 13, 1, wo freilich nur von Signalen der *bucina* die Rede. Vom Gebrauch der Muschel als Blasinstrument bei Hirten Stephani *C. R.* 1870 S. 38.

waren im J. 1830 noch an einer der Figuren vorhanden, und in der drohend erhobenen Rechten ist eine Lanze vorauszusetzen, auch wenn der Figur nie eine solche in die Hand gegeben war. Den Unterschied der *tunicate* und *nude* hob schon Gerhard hervor: sind die Bewaffneten — denn wegen der übereinstimmenden Armhaltung dürfte auch 7 ein solcher gewesen sein — und der Muschelbläser bekleidet (1), dagegen der eigentliche Treiber des Viehs nicht blos nackt sondern in einem derben Zuge den Silenen gleich, so dürften wir nicht fehl gehen, wenn wir in jenen die Herren, in diesem und etwaigen andern seines Gleichen die Knechte erblicken.

Gedanken und Bilder also, die an den Stabdreifüssen nur in einzelnen Figuren oder eng umgrenzten Gruppen sich darstellten, hat hier eine ganz primitive Kunst, eben weil der Schwierigkeiten noch nicht bewusst, in viel weiterem Sinne zu fassen und zu gestalten unternommen; und während wir bei jenen Löwen, den Silenen, dem Herakles uns in der phantastischen von Sage und Dichtung vorgespiegelten Welt befinden, kehren wir beim Dreifuss von Lucera durchaus in die mit eigenen Augen geschaute Welt des täglichen Lebens ein, aus welcher ja auch die Hasenjagd am Gürtel von C 2 hergenommen ist: der Gegensatz des geometrischen und des orientalischen Stiles offenbart sich (von dem reich entfalteten vegetabilischen Ornament abgesehen) selbst an nebensächlicher Verzierung der Beine des Dreifusses. Am unsrigen von Lucera sind der Verbindungsstelle von Menschenbein und Stäben Ziegenköpfe vorgeheftet; noch desselben Kreises sind die nach oben versetzten Rindsköpfe der Gruppe F 1-5; späteren Dreifüssen ionischer Art gehören Greifenprotomen, offenbar ähnlich angebracht, Olympia IV Taf. 48, 815 (2). Ebenso die Füsse selbst: an den Blechdreifüssen — ausgenommen den auch durch die Flügelwesen auf dem Blechgürtel aus der ganzen Reihe herausfallenden A 7 — waren es mehr oder weniger nur die deutlichen Nachahmungen des menschlichen Beines, an dem Praenestiner sodann, dessen Hunde und Menschen den Figuren von Lucera von allen späteren am nächsten stehen, desgleichen an demjenigen von Kurion C 2 Füsse

(1) Es ist eine knappe Bekleidung, im wesentlichen wie die mykenische, vgl. Helbig *la question mycénienne* S. 20 (308).

(2) Solche Stücke bestätigen, was der Dreifuss La Garenne E anzunehmen nahelegt, dass die Eisenstäbe mit Bronzehülsen bekleidet wurden.

eines Heerdenviehs, sei es vom Rind sei es von einem andern Zweihufer. Später giebt es an Stabdreifüssen nur noch Füsse vom reissenden Katzengeschlecht (1).

Sonst freilich fehlen auch an diesen nicht Reminiscenzen des geometrischen Stiles. Eine sehr auffallende sind die drei Vögel auf dem unteren Ringe von G 9, an H 1 einer neben Silen und Nymphe — es ist wie eine Auswahl der üblichen Typen, ob wirklich antik? — und auch in der Heerde des Luceradreifusses fehlte die Gans nicht; eine nicht minder bemerkenswerthe sind die Pferdeprotomen von G 1 und 3, sowie die Pferdeköpfe oben auf dem Ringe von F. An dem Dreifussrest von Lucera fehlen die Pferde, aber die behelmten Reiter jenes, wegen der Menschenbeine verglichenen, von Corneto verbanden das Pferd und den behelmten Krieger von Lucera, und von drei entsprechenden von Vetulonia haben zwei dieselben Reiter, der andre nur Pferde an derselben Stelle unten (2).

Dieselben bewaffneten Reiter finden wir auch auf einem Hauptstücke einer Reihe von primitiven Erzwerken, welche Kemble in der *Archaeologia* 36, I. 26 (wieder gedruckt in *Horae ferales* S. 233 Taf. 33 f.) unter einander verglich, und Wylie a. a. o. S. 281 dann für unseren Dreifuss heranzuziehen nicht verabsäumte, ich meine den Wagen von Judenburg in Steiermark Taf. 26 (33), 5. Der Hinweis Kembles auf altitalische Kunst, speciell sogar unteritalische, ist heute noch durch reicheres Vergleichsmaterial zu stützen. Hier kann nur auf einige Berührungen mit dem ältesten Dreifusse und ihm Nahestehendem hingewiesen werden. Allem voran gehört dazu die dichte Besetzung einer Fläche mit Figuren, rund wie die aus Campanien stammende Hängescheibe Payne Knight Taf. 27 (34), 1, oder eine solche bescheidenere des Museo Borgia ebda 6 und Gerhard Etr. Spieg. 1, 18, 4, und dieser sehr ähnlich eine aus der Basilicata 27 (34), 7 und bei Gerhard 8, oder viereckig wie des Judenburger Wagens daselbst 26, 1; zweitens die Rollbarkeit auf Rädern, acht- oder vier-speichigen wie derselbe Wagen und andre daselbst 3. 4 abgebildete Gegenstände, die in Meck-

(1) Dreifussfüsse der ersten Art bei Furtwängler Olympia IV 811 (auch unter den Bronzen von Trestina, Sitzung vom 23. April, sind rindsfüssige Dreifussbeine); der zweiten ebenda n. 812.

(2) Jene Falchi, *Vet.* VIII, 20 und VI, 22; der eine sicher, der andre wahrscheinlich mit Menschenbeinen bis zum Knie: der dritte ebda XVIII, 17.

lenburg gefunden sind; drittens die Vorliebe für hängenden Schmuck, wie die Affen und anderen Figuren von Lucera, nicht blos Kugeln an gedrehten Bronzeschnüren — und auch deren Verwendung ist hervorzuheben, ebenso wie diejenige der eingehängten Kettchen von fünf Drahtringen — sondern auch die ganzen schon erwähnten figurenreichen Scheiben 1 und 7 (1). Von einzelnen Figuren sind schon genannt die bewaffneten Reiter; zahlreich sind die Vögel, Enten oder Gänse, die Rinder, kleine Menschenfiguren, gereiht mehr typisch in Form und Bewegung der Arme und Beine, einzeln mit deutlich ausgeprägten Formen, namentlich auch des Geschlechts, des weiblichen wie männlichen; darunter hervorzuheben die nur mit einem Gürtel bekleidete weibliche im Centrum des Judenburger Wagens, alle überragend, auch durch die emporgehaltenen Hände an die Männer auf dem Ringe des Praenestiner Dreifusses D erinnernd, jene mit Kopf und Händen einst vermuthlich ein Räucherbecken tragend, wie diese die Hände an den grossen Kessel legen (2). Eine ganz besondere Uebereinstimmung endlich besteht zwischen ein paar dieser nackten Gestalten: Weib und Mann die am Hinterkopf einen Ring (für Kettchen) tragen nach Kemble *H. f.* S. 238 (Peccatel) 241 (Payne Knight) 245 (Borgia) und fast ebensolchen von Vetulonia, wo ebenso am Hinterkopf der Frau befestigte Kettchen nach den Armstümpfen des Mannes hinführen (3). Ueberhaupt aber alles Figürliche dem Leben des Ackerbauers entnommen, zweimal ein Pflüger 26 (33), 16 und 27 (34), 1, nichts

(1) Man kann nicht umhin zu den Männchen, welche auf barkenartigen Unterlagen mit beiderseits wie Vogel oder Pferdekopf aufgebogenen Enden stehen, zu vergleichen den Bewaffneten zwischen zwei aufgerichteten Löwen, der nicht nur unter sondern auch über sich solchen Stab mit Vogelköpfen an den aufgebogenen Enden hat, an einem Bronzgefäss von Capua *Ann.* 1880 U, und den ganz orientalischen Mann, der mit jeder Hand eine Gans packt auf einer Barke, die an den Enden wie auch in der Mitte statt der Vogelköpfe. Blüthen trägt, aus dem schon S. 16, 1 citierten Schatz von Aegina S. 197 und 201 mit den dort von Evans und im *Bullett. di paletn. it.*, 1894 S. 173 von Pigorini angestellten Vergleichen.

(2) Diese kommen zu den von Evans in *Journal h. st* XIII 202 und Brizio *Not. d. sc.* 1894 S. 308, danach Pigorini *Bull. pal. it.* 1894 S. 172 verglichenen Stücken hinzu, um den ganzen Zusammenhang aufzuklären. Vgl. die vorige Anmerkung und unten S. 26, 1.

(3) *Not. d. sc.*, 1887 = Falchi, *Vet.*, XVII 33.

Phantastisches, wenigstens nicht von der orientalischen Art. Zu den Geschöpfen jenes Kreises gehört, wie der Dreifuss von Lucera zeigt, auch der Hirsch, dessen Protome an jedem Ende des Judenburger Wagens in der Mitte steht, am Geweih gefasst, einerseits von einem nackten Manne, andrerseits von einem nacktem Weibe. Diese Hirschprotome ruft sogleich noch ein andres Werk derselben Kunstart ins Gedächtniss, die Barke aus der *tomba del Duce* von Vetulonia (1). Menschen fehlen hier ja, aber das in primitiver Gusstechnik hergestellte Geräth ist statt im Innern vielmehr auf den Rändern mit Gethier ausgestattet (2), das insgesammt derselben Sphäre des Lebens wie der nachahmenden Kunst angehört, darunter auch zwei Rinder über deren Nacken das Joch liegt, also wie auf der Scheibe Payne Knights. —

Zum Schluss mag verstattet sein noch eines Werkes zu gedenken, das dem Osten angehört, von wo auch zu jenen Dingen die Anregungen gekommen waren, ein Werk freilich das über den Dreifuss von Lucera und das Nächstverwandte wohl schon hinausgeht, aber immer doch noch nicht weit absteht, technisch so wenig wie gegenständlich; das sind die wohl merkwürdigsten Stücke unter den *bronzi fusi* aus der Zeusgrotte von Kreta, abgebildet *Museo ital.* II Taf. XI und S. 39 und 195. Das Bild der die Kuh melkenden Mutter, während das Kind daneben sitzt, sein Brod verzehrend, das Orsi S. 204 so ohne Beispiel fand, stellt sich mit den Resten einer Jagdscene, aber auch mit Bewaffneten, auf einem Wagen, auf einem Schiffe, kurz mit allen diesen dem Leben entnommenen Zügen zum Dreifuss von Lucera und dem was damit verglichen wurde vornehmlich gegenständlich. Formell weisen die Stücke dagegen schon eher auf den Dreifuss von Metapont hin mit den zwischen Stabwerk gefügten Figuren, obgleich die Technik: nicht durch Löthung hergestellte Verbindung der Figuren mit dem Rahmenwerk, sondern beides zusammengegossen, eine ältere ist; aber die in Winkeln eingelegten Voluten, die den Anschluss suchenden Knospen neben den Palmetten, endlich die auf sprossen-

(1) *Not. d. sc.*, 1887 XVII; Falchi *Vetulonia*, XI; Martha, *A. E.* S. 115. Hirschprotomen, wie auch solche von Greifen zu Kesseln gehörig auch in dem schon S. 19, 1 angeführten Funde von Trestina.

(2) Man vergleiche den Ring mit aufsitzenden Vögeln von Verucchio, *Not. d. sc.* 1894 S. 308 dazu oben S. 20, 1 und S. 26, 1.

artig quergelegten Stäben stehenden Rinder an jenem Dreifuss, und nicht minder die Amazonen der athenischen bei Savignoni S. 34 abgebildeten Fragmente bieten überraschende Vergleichungspunkte mit den kretischen Stücken, wo die Rahmen und Figuren verbindenden Verzweigungen an dem ausgeschnittenen Silberblech der Castellanischen Cista (*Monum. ined. d. I.* VIII, 26), und auch da kaum ihres gleichen haben.

Ueber die Form des Geräthes, dem diese Bronzen entstammen hat weder Orsi noch Halbherr eine bestimmte Ansicht geäussert. Hören wir aber des letzteren Beschreibung S. 39. *La forma pare fosse quella d'una gabbia tetragona le cui parti o facce laterali erano divise in tante zone e campi per lo più rettangolari da una combinazione di cannelli o verghe cilindriche massicce. Gli spazi da esse formati sono riempiti di rappresentazioni diverse;* so stellt sich unwillkürlich der eiserne Kesseluntersatz (ὑποχρητηρίδιον) des Glaukos von Chios vor die Seele. Was bei dem kolossalen Weihgeschenk des lydischen Königs in getriebener und gelötheter Arbeit sein musste, war in den magern Formen eines dem täglichen Gebrauch angepassten Geräthes auch damals schon in Gusstechnik herzustellen. Man hat sich dasselbe rund vorgestellt, Conze wie einen tonnenförmigen Thonuntersatz der im Dipylonstil bemalt ist, Furtwängler wie den konischen Untersatz aus dem Grabe Bernardina, Helbig wie den cylindrischen Untersatz auf einer phoenikischen Schale desselben Grabes (1). Freilich sagt Pausanias, der Untersatz sei wie ein verjüngter Thurm gewesen, und es giebt runde Thürme; aber dass Pausanias einen viereckigen Thurm meinte, geht daraus hervor, dass er von den Seiten des Untersatzes spricht ἑκάστη δὲ πλευρὰ τοῦ ὑποθήματος. Zutreffender als die andern Beispiele dürfte also das auf jedem der beiden Henkel eines Buccherobechers von Sarteano eingestempelte Bild sein, bei Micali *Storia* T. XVII 4, wo vor einer thronenden Göttin auf einem Untersatz ein Gefäss von eigenthümlich geschweiftem Umriss steht. Göttin und Gefäss sind sehr ähnlich derjenigen der bekannten Schale von Idalion (Perrot-Chipiez *Hist.* III S. 673),

(1) Conze z. Gesch. d. Anf griech. Kunst S. 9; Furtwängler Bronzen von Olympia S. 65; Helbig, *Annali* 1876 S. 249. Ihnen folgt Overbeck Gr. Plastik I⁴ 279, obgleich er auch von 'Seiten' spricht. Collignon, *Histoire* I. 153 folgt Furtwängler.

das Gefäss auch solchen die in aegyptischen Wandgemälden als Tribut von Kefti dem Pharao überbracht werden, oder die auf Vasen vom Dipylon vorkommen (1), der Untersatz, ob auch auf einer Seite abgeschnitten, doch als vierseitiger nach oben sich verjüngend zu erkennen, und zwar wie mit Stufen oder Sprossen versehen, wie Pausanias sie für das Werk des Glaukos bezeugt. Sprossen nun sind ja auch in den kretischen Bronzefragmenten vorhanden, aber hier sind, offenbar in dem Bestreben möglichst viele Verbindungen zwischen dem Rahmenwerk der Stäbe und den Sprossen herzustellen, je die oberen Ecken jedes Zwischenraumes durch schräge in Voluten endende Stäbe abgetheilt, auch sie wie die Sprossen mit Figuren besetzt. Eine Verjüngung des vierseitig gedachten Untersatzes ist allerdings hier, an dem dafür allein in Betracht kommenden Stück Taf. XLII 2 nicht zu erkennen, and auch der obere Abschluss ist anders, wenn das sonst schwer unterzubringende Stück S. 44 einer oberen Ecke angehört; denn von dieser Ecke mit darauf sitzender menschlicher Figur, die aus einer Schüssel zu essen scheint, läuft ein nicht runder sondern kantiger Stab einwärts schräge hinauf. Am Untersatz des Glaukos dagegen waren die aufrechten Stäbe nach aussen aufgebogen und nahmen auf ihren Enden den Krater auf. Damit haben wir wieder eine direkte Uebereinstimmung mit einem Stabdreifusse: die graden Stäbe des La Garenne E Fig. 3, 5 sind in derselben Weise umgebogen, eher wie Enten, als wie Schlangenköpfe endend (2), und immer wieder drängt sich der Gedanke auf, dass die auf den Ring des Metapontiner Dreifusses G aufgesetzten Pferdeköpfe zur unmittelbaren Aufnahme des Gefässes bestimmt waren. In der S. 7 citierten Restauration nach Furtwänglers Angaben ist ein Kelch zwischengeschoben. Pferde- und Entenköpfe sind in primitiver, speciell auch italischer Ornamentik ja beide gleich beliebt, gleichwerthig und oft kaum zu unterscheiden. Die Uebereinstimmungen zwischen den Dreifüssen und dem Werk des Glaukos können ja nicht wundernehmen: es sind eben zwei verschiedene Lösungen derselben

(1) Vgl. Helbig, ein aegypt. Grabgemälde in Münchener Sitzungsber. Phil. Hist. Kl. 1896 S. 555.

(2) Denn man vergleiche auch die drei den Kessel des plataeischen Dreifusses aufnehmenden Schlangen, Fabricius Jahrbuch 1886 S. 185 und 189, wo sie freilich nicht sehr stilgemäss gezeichnet sind.

Aufgabe: der dreifüssige wie der vierfüssige Untersatz (denn Füsse werden dem letzteren kaum gefehlt haben) und neben ihnen kennen wir ja noch andre Lösungen, cylindrische verschiedener Form, auch andre noch mit vier Stützen über welche in diesen Mittheilungen 1895 S. 301 gesprochen ist. Und über diese Verwandtschaft der drei- und vierstützigen Träger dürfte noch ein Wort zu sagen sein.

P. Gardener hat jüngst im *Journal of hell. st.* 1896 XVI S. 276 zu Taf. XII einen Steindreifuss korinthischer Herkunft in Oxford ins rechte Licht gestellt durch treffende Vergleichung mit dem von Treu, Olympia III S. 26 f. scharfsinnig reconstruierten Exemplar von Olympia (1). Auch hier sind es drei Stützen, welche nicht den Kessel selbst, sondern den zu dessen Aufnahme bestimmten Kelch tragen, um eine centrale Stütze herumgestellt, wie öfter (2) bei den monumentalen dorischen Dreifüssen. So wie bei der Alkamenischen Hekate und den a. a. O. bereits herangezogenen Buccherokelchen ist auch bei den Steindreifüssen die namentlich mit den letzteren (z. B. Micali *Storia* XVIII 4) auch formell ganz übereinstimmende Mittelstütze ohne Schmuck zwischen die mit Figuren geschmückten oder ganz als Figuren gebildeten Aussenstützen gestellt, wogegen die von Pausanias III 18, 5 f. gesehenen Dreifüsse sämmtlich, so wie der plataeische, den Hauptschmuck: erstere je eine Einzelfigur, letzterer die dreifaltige Schlange vielmehr in der Mitte zwichen den gewiss nur ornamental verzierten Beinen hatten. Sind der äusseren Stützen bei diesen drei, so sind es an den Buccherokelchen vier, entweder alle vier mit Figuren in Relief verziert, oder nur zwei in dieser Weise, die andern zwei aber lediglich ornamental. Die Zahl der Stützen ist, wie besser noch ein im Anhang besprochenes Gefäss zeigt, nebensächlich: die schmückenden Figuren sind bei vierstützigen Gefässträgern derselben Art wie bei dreistützigen, früher mehr, später weniger phantastischer Bil-

(1) Der naxische Untersatz, welchen Sauer in den Athen. Mitth. 1892 XVII 41 behandelt hat, ist eine freie Weiterbildung des alten Motivs, indem die drei Trägerinnen verdoppelt, und der Gegenüberstellung halber jede Dreiheit etwas zur Seite geschoben ist.

(2) Vgl. die von Fabricius im Jahrbuch 1886 S. 186 ff. erläuterten Beispiele. Wer wollte verkennen, dass dieser zweifachen Stützung analog ist diejenige des Olympischen Zeusthrones, aussen durch die vier Beine, innen durch Säulen?

dung. An den Buccherokelchen sind es zwei- und vierflügelige Frauen, und von solchen leitet sich offenbar auch die stilistisch viel freiere Flügelfrau her, welche einzeln vor der das Becken tragenden schlanken Säule steht, den Kopf und die gehobenen Flügel an das Becken legt, eine Steinskulptur aus Cypern (1), durch welche wiederum verständlich wird das Fragment einer Alabasterschale aus Naukratis, an deren gerundeten Körper sich Kopf und Flügelspitzen einer Harpyie legen (2).

Jene Flügelfrauen an den Buccherokelchträgern werden noch in der alten Weise die reissenden Katzenthiere bändigend dargestellt. Schon flügellos steht die Göttin einem einzelnen aufgerichteten, gleich hohen Löwen gegenüber an dem, wegen des einrahmenden Stab- oder Blattkranzes bereits verglichenen Rest eines sicherlich dreiseitigen und dreifüssigen Kandelaberträgers aus getriebenem Kupfer von Perugia (3). Kein Zweifel also, dass auch jene Stützfiguren der Steindreifüsse von Oxford und Olympia, wenn sie mit der einen Hand den Schweif des Löwen fassen, auf welchem sie stehen, von jenen krassen Bildern der die Bestien am Schweif haltenden πότνια θηρῶν abstammen. Die schon angeführten Sphyrelata-Figuren von Perugia und München, die auch der Zweizahl wegen mit jenen Stützfiguren der Buccherokelche sich verglichen, scheinen solcher Verbindung mit Katzenthieren schon ganz enthoben zu sein; dafür ist an ihnen das an den Frauenbildern der Steindreifüsse nur eben erst angedeutete Motiv der gewandhebenden Hand reicher entwickelt. Dass bei den Steinfiguren aber endlich auch die drei unten im Kreise liegenden Löwen mit denen die auf dem unteren Ringe des Stabdreifusses G liegen entwickelungsgeschichtlich in Zusammenhang stehen, das wird man kaum bestreiten wollen.

(1) Unter den neueren Erwerbungen des Oesterreichischen Kaiserhauses in Wien beschrieben und abgebildet im Arch. Anzeiger 1891 S. 171 f von R. v. Schneider, welcher eine ähnliche Schale mit einem Greif, gleichfalls aus Cypern vergleicht.

(2) Algebildet und besprochen von v. Fritze im Arch. Anzeiger 1894 S. 74.

(3) S. Röm. Mitth. 1894 S. 297. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass das nach 19 a daselbst zu ergänzende Stück 20 ab durch Form und Umrahmung dem durch die zwei Seitenstäbe gebildeten Bogen der ionischen Stabdreifüsse sehr nahe kommt.

So haben sowohl die drei- und die vierstützigen Gefässträger als auch die ‘ dorischen ’ und ionischen Dreifüsse in Bezug auf die tektonische Form nicht minder als auf den Zierrat sich gegenseitig beeinflusst oder unter dem Einfluss derselben Geschmacksrichtung sich entwickelt, was nicht zuletzt sich an den menschlichen und thierischen Figuren zeigt, welche oben um und auf dem Kessel Platz finden (1). —

Der Dreifuss von Lucera aber ist ja nun auch der einzige der uns die rollbaren des Hephaistos illustriert, für die bisher nur auf Räucherwagen und ähnliches verwiesen werden konnte (s. Helbig H. E 2 S. 1081 3 und 347). Nach den Worten Σ 375

χρύσεα δὲ σφ' ὑπὸ κύκλα ἑκάστῳ πυθμένι θῆκεν

hatten auch jene — denn anders geben die Worte keinen Sinn — an jedem Fussende eine Mehrheit von Rädern, d. h. doch wohl zwei, wie der unsrige. Eines wäre ja nur bei einer Spaltung oder Gabelung der Beine möglich gewesen, wirklich gleichzeitig rollbar freilich waren, wegen nicht paralleler Stellung, drei einzelne Räder so wenig wie drei Doppelräder.

ANHANG: BECHER AUS PALESTRINA

(Taf. I).

Dass die Zahl der Stützen auch an derselben Gefässart grösser oder geringer sein kann, das zeigt mit seinen Verwandten ein grosser Becher oder Humpen, auf welchen Aug. Castellani, sein gegenwärtiger Besitzer, mich freundlich aufmerksam gemacht hat, zugleich die auf Taf. I wiedergegebene Photographie gestattend. Um das Jahr 1855 (2) bei Palestrina gefunden, ist das aus dünnen

(1) Wie auf den ionischen auch auf den dorischen: Ochsen, Pferde, Vögel an den Ringen auch Männer (s. Olympia IV Taf. 27), und mit dem Wechsel des Stiles dann Löwen (ebda Taf. 32). Die Ringe fehlen den ionischen Dreifüssen, aber wo fände die abgelöste Figur von Verucchio *Not. d. Sc.* 1894 S. 308 (vgl. S. 20, 1. 2), die man richtig zu einem Gefässrund gehörend verstand, eine nähere Analogie als an den Männern des Dreifusses von Palestrina D. Wenn nicht auch diese einst, so hielt jedesfalls jener einen Ring der sich denen dorischer Dreifüsse nothwendig vergleicht.

(2) Weder in der *Archaeologia* a. a. O. noch im *Bullettino d. I.* aus jenen Jahren (z. B. 1855, S. XLV, ff.) finde ich den Becher kenntlich gemacht.

Kupferblechen zusammengenietete 39 cm. hohe, oben 30 cm. im Durchmesser habende Gefäss von jeder modernen Zuthat oder Aenderung frei, wohl aber an einigen Stellen im Alterthum bereits ausgebessert. So ist ein Riss oben am Rande mit einem Flicken an der Innenseite überdeckt, und von den stützenden Blechstreifen sind ein par unverzierte später aufgenietet. Auffällig ist die Verschiedenheit der Patina am Kelch selbst und den andern Theilen. Deren sind ausser:

1 dem Kelch;

2 die innere Stütze, röhrenartig, oben mit umgebogenem Rande sich dem Kelche anpassend, unten mählich sich erweiternd und auf dem Rande die äusseren Stützen aufnehmend, nämlich:

3 vier weibliche Figuren von kurzen Verhältnissen, wie alles übrige aus Blech getrieben, mit etwas vortretenden Rändern aber hinten offen; die Gesichtsformen scharf ausgeprägt, mit nach aussen emporgekrümmten Brauen, das Haar in breiten Massen neben dem Halse hängend und, wie ein Loch jederseits und etwas Gravierung andeutet, als aufgerollt zu verstehen, die Löcher als Centren der Rollen. Den Hals schmückt ein Halsband mit drei Bommeln; sonst scheint der Oberkörper nackt, und die mit Gravierung eingezeichneten Arme sind eingebogen, die Hände von unten zwischen Daumen und Fingern die Brüste fassend. Von einem in Relief ausgeprägten Gürtel hängt ein Rock herab mit senkrechtem gebuckeltem Mittelstreifen und ebensolchen Querstreifen, die offenbar absichtlich von rechts und links am Mittelstreifen nicht zusammentreffen, sondern in verschiedener Höhe liegen;

4 ausser den figürlichen Stützen dienen als solche noch viermal ein 33 mm. breiter Blechstreifen zwischen je zwei 13 mm. breiten, die breiteren mit gepunzten Flechtbändern einfachster Art verziert (1), die schmäleren mit Zickzacks, gleichfalls in Buckelchen.

(1) Es sind zwei umeinander gedrehte Bänder, jedes an einer Seite mit doppeltem Contur; auch diese Doppelwindung unverkennbar verwandt der ‘sich emporbäumenden Schlange’, welche in getriebenem Relief die Aussenstützen des Bechers Fig. 158 Helb. ziert. Sowie diese den Schlangen auf Henkeln geometrischer Vasen (s. Boehlau, Jahrb. 1887, S. 2) entspricht, so findet ebenda (z. B. a. a. O. Taf. 4, 3) auch die Doppelwindung ihr Gegenstück. Aus dem Relief in Rundplastik übersetzt, ergiebt es dann die ‘Schnüre’ der Dreifüsse A 8, 18, und B 1. Aber auch die dreifache Schlange der Innenstütze des plataeischen Dreifusses dürfte dieses Ursprungs sein.

Diese äusseren Stützen sind sämmtlich mit dem Kelch nicht unmittelbar verbunden sondern mittels eines gürtelartigen Blechbandes, welches mit eingravierter Lotos-Palmettenkette verziert ist.

Der obere Rand des Kelches ist, wagrecht umgebogen 15 mm. breit, zwischen aufgetriebenem innerem und äusserem Saume in Abständen von 40 mm. von kleinen Stiftlöchern durchbohrt, im Ganzen zweiundzwanzig, offenbar nicht zum Zweck irgendwelchen, sonst dem Geschmack jener Zeit wohl anstehenden aber zu einem Becherrande schlecht passenden Zierrath einzuhängen; sondern eine Verstärkung des Randes festzunageln. Denn für eine Umkleidung des ganzen eigentlichen Kelches müsste natürlich auch tiefer, an dem Gürtel, ein Halt sein, der nicht da ist. Einen schmalen Stab aus Holz oder Elfenbein mochten die Stifte allein halten, und waren diese etwa aus Silber, so wäre ihr völliges Verschwinden begreiflicher.

Zwei caeretaner Becher, sehr viel einfacher aber unverkennbar verwandter Art und Zusammensetzung, sind schon von Helbig, *Hom. Ep.*[2] S. 375 mit den oben erwähnten Buccherokelchen zutreffend verglichen. Aber viel weitergehend ist die Uebereinstimmung dieser Kelche mit dem Castellanischen Becher, wie am besten die auf derselben Tafel abgebildeten Beispiele solcher Kelche, gleichfalls aus Castellanis reicher Sammlung, darthun. Denn an dem Praenestiner Becher haben wir eben auch den Wechsel tektonischer und figürlicher Stützen, und diese figürlichen Stützen aus getriebenem Kupferblech machen nun allerdings ähnliche Verwendung für die Sphyrelata von Castel S. Mariano in Perugia und München, wie sie schon in diesen Mittheill. 1894, S. 301 vermuthet wurde, erheblich wahrscheinlicher. Freilich sind die letzteren nicht nur grösser sondern auch fortgeschrittener in den Formen des Kopfes, der Gewandung, aber auch sie sind noch in Hälften gehämmert, allerdings nicht blos vorderen.

In Bezug auf Zahl und Wechsel der Stützen zeigen also diese Kupferbecher und ihre Buccheronachbildungen folgende Varianten:

1 der caeretaner Becher Helbig Fig. 158 mit zwei tektonischen Stützen (die innere nicht mitgezählt);

2 der andre, ebda Fig. 159 mit drei tektonischen Stützen

3 Buccherokelche mit zwei tektonischen und zwei figürlichen Stützen;

4 der Praenestiner Becher mit vier figürlichen und ebensoviel tektonischen Stützen.

Bei solcher Beliebigkeit der Stützenzahl sind wir nun um so mehr berechtigt auch Dreifüsse und Kesselträger mit jenen Bechern zu vergleichen. Wie letzteren einerseits die alten Blechdreifüsse des Typus A nahestehen, der tektonischen Aussenstützen halber, die schon am mykenischen, von Helbig, S. 371, verglichenen Becher vorkommen, so andrerseits der Innenstütze wegen die Steindreifüsse von Olympia und Korinth; und sind bei diesen die Aussenstützen figürlich, wie bei dem am meisten ähnlichen Caeretaner, Helbig Fig. 159, tektonisch, so stellen der Praenestiner Becher und ein Theil der Buccherokelche mit ihrem Wechsel tektonischer und figurlicher Stützen die Vereinigung beider Typen dar.

E. Petersen.

PROTESILAOS ADONIS

(Taf. II).

Unter der willkürlichen Benennung ‘ Protesilao ’ und der falschen Ergänzung als vorstürmender Fechter birgt das Museum von Neapel einen schönen und interessanten Torso. Zwar ist es leider nur eine Copie von durchschnittlicher Qualität; auch wüsste ich keinen berühmten Namen für das Werk verantwortlich zu machen, doch verdient es immerhin mehr Beachtung als ihm bis jetzt meines Wissens zuteil geworden ist.

Die Statue stammt aus der Sammlung Farnese und steht jetzt im Saal der Flora Farnese, zusammen mit drei anderen aus derselben Sammlung stammenden ‘ Fechtern ’, deren jeder in seiner Art wichtig ist und auch dafür gilt.

Das Stück stammt also aus Rom, weiteres über seine Fundgeschichte ist mir nicht bekannt. Die Zusammenstellung mit den drei anderen Fechterstatuen macht es wahrscheinlich, dass die jetzige Ergänzung schon für jene Sammlung gemacht wurde. Ich habe die Statue im Jahre 1889 genau untersucht und verfüge zur Ergänzung meiner eigenen Beobachtungen noch über Notizen welche F. Studniczka und P. Wolters vor dem Original gemacht und mir freundlichst mitgeteilt haben. Endlich hat Professor Petersen im Oktober 1896 die Statue untersucht. Zwischen den antiken hübschen Kopf und den Körper ist ein grosses Stück Marmor eingesetzt. Von dem Kopf ist also zunächst abzusehen. Die Vermutung, dass er dennoch zugehörig ist, soll weiter unten begründet werden. Jedenfalls war der ursprüngliche Kopf nicht so stark gewendet, denn um die jetzige starke Kopfwendung zu ermöglichen musste an dem modern zwischengesetzten Halsstück der Kopfnicker so stark gemacht werden, dass er an seinem unteren Ende über die antike Oberfläche hervortritt.

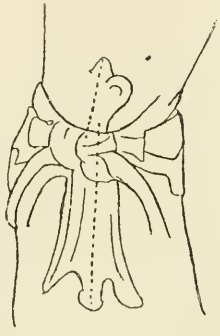
Rechter Arm modern, ebenso die linke Hand. In der linken Brust und Seite sind moderne Flicken. Modern sind die Geschlechtsteile, doch ist am antiken Ansatz noch gerade die schwache Spur einer keimenden Pubes erhalten.

Das rechte Bein ist unterhalb des Knies modern, einschliesslich eines Theiles der Plinthe. Das linke Bein ist zweimal gebrochen, einmal unter dem Knie, einmal über dem Fuss. Der linke Fuss ist antik, mit seinem Plinthenstück in die Basis besonders eingelassen. Es ist aber auch der Unterschenkel antik. Freilich ist der Bruch zwischen ihm und dem Fuss stark verschmiert und ein grosses Loch mit Gyps ausgefüllt, so dass von einem genauen Anpassen nicht die Rede sein kann. Wir haben darauf noch genauer zurückzukommen.

Gebrochen ist nun auch der Palmstamm, doch ist sowohl das untere Stück mit seinem Plinthenteil antik (eine Kleinigkeit ist daran geflickt), als auch das obere. Dieses hängt mit dem darüberliegenden Gewandstück zusammen, welches seinerseits sich schon durch seine Arbeit als antik erweist. Doch ist das Gewandstück auch vom Körper getrennt gewesen und jetzt überall mit Gyps angeklebt: an den rechten Oberschenkel und hinten an das übrige Gewand. Modern ist vom Gewand der links (v. Beschauer) vorkommende Teil eben so wie der hinter dem linken Bein. Auf dem rechten Oberschenkel ist eine Wunde, aus welcher Blutstropfen fliessen. Mir ist — zwar nur mündlich, aber doch von einer Seite, welche nicht ignorirt werden darf — eingeworfen worden, diese Wunde sei eine moderne Zuthat, welche bei der Ergänzung zum Fechter hinzugefügt sei, und zwar sei dies bei allen vier Statuen geschehen. Ich habe es hier mit den anderen Statuen nicht zu thun, und begnüge mich kurz zu versichern, dass auch die anderen Wunden soweit ich urteilen kann keinen Grund zum Verdacht geben. Für die Ursprünglichkeit bürgt schon die Verschiedenheit der Stilisirung des fliessenden Blutes bei den verschiedenen Werken: bald beschreiben die rinnenden Tropfen einen geraden, bald einen wellenförmigen Weg und ähnliches. Ausserdem müsste man, gesetzt das in Relief gehaltene rinnende Blut wäre spätere Zuthat, etwas von der Abarbeitung des Marmors zu beiden Seiten und am Ende sehen. Selbst wenn es gegen die Gewohnheit sämmtlicher Ergänzer mit der allergrössten Sauberkeit und Sorgfalt geschehen wäre, müsste

die Alterirung der Form und Oberfläche erkennbar sein. Davon ist nicht die Rede; im Gegenteil eine ziemlich dunkle bräunliche Patina, die sonst grossenteils abgeputzt ist, bedeckt gerade hier den Marmor, in absolut intaktem Zustand. Und dieser ist auf der Oberfläche des Blutes, und auf der der Haut unmittelbar an dem Blut durchaus der gleiche. Eine genaue Betrachtung der Blutstropfen und Wunden lehrt immer unbezweifelbarer ihre unanfechtbare Ursprünglichkeit. Für den 'Protesilaos' kommt, als letzte Bestätigung, noch etwas hinzu was für die richtige Aufstellung der Statue massgebend ist: Das Blut fliesst nicht so, wie es bei der jetzigen Stellung fliessen müsste. Die starke Divergenz der einzelnen Rinnen zeigt dass der Körper mehr zurückgelehnt sein musste, so dass das Blut eben nicht nur auf der Mitte des Schenkels, sondern auch zu beiden Seiten abfloss; und die Hauptrichtung des Blutes zeigt vor allem, dass die ganze Statue weit mehr nach links zu neigen war. Das fliessende Blut ist also für eine andere Aufstellung berechnet. Damit ergiebt sich die Unmöglichkeit, dass es eine Zuthat der jetzigen Ergänzung sei, und wir haben zugleich einen Anhalt für die richtige Aufstellung der Statue. Einen zweiten bietet der oben angedeutete Zustand des Bruches zwischen dem linken Unterschenkel und Fuss. Die nebenstehende Skizze des Riemenwerkes am Fussgelenk zeigt, dass die Mittelteile nicht genau übereinander stehen. Ich habe die Mittellinien durch Punkte angedeutet. Sollten sie sich treffen, so müsste man den Fuss etwas mehr einwärts drehen — er ist eben der Ausfallstellung zu liebe zu weit auswärts gesetzt — und das würde zugleich ein grösseres Zurücklehnen notwendig machen. Aber auch ohne jene technischen Merkmale, ergiebt eine genauere Betrachtung die Notwendigkeit einer anderen Aufstellung. Die eigentümliche Biegung ist durchaus nicht mit einer Ausfallstellung in Uebereinstimmung; noch weniger ist es die Art wie der Bauch, statt straff angezogen zu sein, wie es für eine solche Stellung sich ziemte, lässig weich nach unten schwillt, eine Lage die nur in der Ruhe möglich ist, und auch selbst dann einer Figur immer den Charakter des sich Sichgehenlassens geben würde. Dazu passt nun vorzüglich der ganze übrige Körper, in dem nichts von Straffheit zu finden ist und nicht ein Muskel stark ausgebildet, wie es für einen athletischen Körper sich gehörte, selbst wenn er in vollständigster Ruhe gebildet würde. Im Ge-

genteil es ist ein weicher schwellender jugendlicher Körper, ein eben erblühter zarter Jüngling mit einer Wunde am l. Oberschenkel. Wir werden also dahin geführt, die Wunde als Grund für ein mattes Zusammensinken, wie es in der starken Rückenbiegung angedeutet ist, zu halten. Die so erschlossene Stellung eines ermattet Zurücksinkenden sucht die Abbildung nach Möglichkeit wiederzugeben. Da die Statue nicht bewegt werden konnte, so wurde der photographische Apparat nach hinten zurückgelehnt und das so entstandene Bild ist dann seinerseits nach links geneigt worden, und zwar so weit, dass die von der Schulter herabfallenden Chlamysfalten senkrecht hängen. Auch bin ich nur so weit gegangen, dass



der Palmstamm, welcher j e t z t schief steht, in der Ansicht senkrecht erscheint, doch konnte er ja auch nach der anderen Seite schief gewesen sein, und endlich wissen wir nicht, ob er im Bruch jetzt ganz genau an den Körper anschliesst und nicht vielmehr auch hier noch eine Biegung gestattet. Es ist somit nur eine sehr vage Andeutung der richtigen Stellung für die ungebrochenen Teile des Körpers gegeben. Der linke Fuss müsste nun also noch etwas mehr einwärts und zugleich seine Spitze gesenkt erscheinen, ausserdem dürfte er beliebig weit vom Palmstamm entfernt werden, da er durch keinen antiken Teil mit demselben verbunden ist. Immerhin aber erschliesst diese Abbildung auf einmal das Verständniss des Werkes, das in der Verzerrung durch falsche Stellung und Ergänzung nicht

möglich war (1). Wir haben also vor uns einen zarten fast weichlichen Jüngling der aus einer Wunde am Oberschenkel blutet und augenscheinlich in Folge dessen ermattet gegen einen Palmstamm zurücksinkt. Eine Stellung, die sich im grossen und ganzen der von Furtwängler, der Satyr von Pergamon S. 9 behandelten Reihe Marsyas-Aktäon-Satyr anschliesst, aber vor allem das so charakteristische Einknicken im Kreuz für sich hat. Der linke Arm mit dem Gewand ist erhoben und vorgestreckt, als ob er versucht hätte den verwundenden Stoss abzuwehren; von dem anderen Arm lässt sich nur vermuten, dass er schlaff herabhing. Wir würden bei dieser Wiederherstellung in der Fantasie stehen bleiben, wenn der '*vulneratus deficiens*' den wir hiermit gewonnen haben nicht gar so unkriegerisch wäre. Diese seine Eigenschaft führt uns doch zu der Frage, wer hier dargestellt ist. Mir scheint am nächsten die Antwort zu liegen: Adonis.

Die litterarisch bezeugte Verwundung am Oberschenkel ist auch in der Kunst für Adonis typisch, und zwar ist es in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, auf Bildern und Sarkophagen (1), der linke Oberschenkel, wie bei dem Neapler Torso.

Aeltere Darstellungen scheinen zu fehlen, doch dürfen wir ein Bild wie das bekannte aus Casa di Adonide in Pompeji als Nachbildung einer Composition des IV. Jahrhunderts betrachten. Das kann hier nicht ausführlich begründet werden. Wir dürfen von F. Winter eine Arbeit über die kunsthistorische Stellung der pompejanischen Bilder erwarten, der ich um so weniger vorgreifen möchte als meine eigene Kenntnis dieser Dinge im wesentlichen durch ihn vermittelt ist.

(1) [Graef gestattet mir eine abweichende Ansicht über die Aufstellung der Figur hier auszusprechen. Die antike Oberfläche der Plinthe neben dem Stamm muss als wagrechte angesehen werden, und damit ist m. E. die Stellung des Jünglings im Ganzen so wie heut gegeben. Auch fällt mir schwer den Palmstumpf als wesentlich für die Composition anzusehen: wegen schräger Stellung der Unterbeine passte man die Stütze lieber dem vorhandenen Gewand an. P.]

(2) Die Benutzung der auf Adonis bezüglichen Teile des im Druck befindlichen Bandes des Sarkophagwerkes hat mit Herr Professor Robert freundlichst ermöglicht. Ich verweise für die übrigen Adonisdarstellungen, die Litteratur darüber und die sich daran knüpfenden Fragen auf die abschliessende Erledigung daselbst.

Man wird unschwer gewisse Beziehungen zwischen der Figur des Adonis auf dem pompejanischen Bilde und der Neapler Statue erkennen in Stellung und Körperbehandlung. Auch die Sarkophage zeigen noch durchaus verwandte Motive und zwar in der Verwundungsscene. Es kommen hier namentlich nr. 3, 4, 9 der ersten Classe in Betracht, während die zweite Classe nur noch von fern an dasselbe Motiv erinnert. Aber in der ersten Classe wird auf nr. 4 sogar das Gewand in ganz analoger Weise zur Abwehr benutzt, wie es die Statue zeigt.

Wird die Deutung auf 'Adonide ferito' zugegeben, so entsteht eine fernere Frage: war es eine Einzelstatue oder eine Gruppe? Nun wird man zwar in der Bewegung des linken Armes mit dem Gewand eine Beziehung zu einem Gegner finden können, ob aber wirklich der verwundende Eber dargestellt gewesen sein musste oder nicht, halte ich doch nicht für durch innere Gründe entscheidbar.

Eben so wenig lassen sich zwei andere Fragen mit Bestimmtheit beantworten, die nach dem Material und die nach der Zeit des vorauszusetzenden Originals. Für die erstere darf man wohl sagen, dass unsere fortschreitende Kenntniss nur zu immer grösserer Vorsicht im Urteil mahnen kann. Werke bei denen man früher an irgend einer scharfen Kante die treuere Bewahrung des Bronzestiles zu sehen glaubte, haben sich mit der Zeit gerade als die flaueren Repliken herausgestellt, und es verträgt ja auch der durchscheinende Marmor viel eher das kantige Aneinanderstossen von Flächen, als das Metall, namentlich wenn noch gar die Oberfläche glänzend polirt ist. Kurz ich glaube, es ist an der Zeit, sein Urteil in diesen Fragen etwas zurückzuhalten. Aeussere Anzeichen entscheidender Art sind nicht vorhanden. Der Palmstamm ist hier nicht in der bei Marmorcopien nach Bronzewerken üblichen Art neben ein Bein als Stütze gestellt, sondern ist ein integrirender Teil der Composition, darf also nicht bei dieser Frage in Betracht gezogen werden. Es bliebe nur die sehr eigentümliche Gewandbehandlung, welche vielleicht auf Metall hindeuten könnte, doch wie gesagt, Vorsicht! Nun also die Zeit: nach Praxiteles das versteht sich wohl von selbst, und um in ganz späte Zeit versetzt zu werden, dazu ist alles noch zu einfach, ein Raffinement ist nirgends zu finden, auch nichts Uebertriebenes. Leider fehlt es an zeitlich bestimmten

Werken die in jeder Hinsicht zum Vergleich herangezogen werden könnten. Am nächsten scheint mir der Endymion in Stockholm zu stehen, doch kenne ich das Original nicht aus eigener Anschauung, und zeitlich ist auch dieses Werk ganz unbestimmt. Einen greifbareren Anhalt gewährt bei der Neapler Statue das Gewand: seine Anordnung erinnert an den Apoll vom Belvedere und den Ganymed des Leochares. Eine gewisse Absichtlichkeit spricht sich schon in der Entblössung der Brust aus. Für die eigentümliche Anordnung und Bildung der Falten in flachgedrückten Tüten finde ich selbst bei der Annahme eines Bronzeoriginales keine ganz deckende Analogie. Aber ein ähnlicher Geschmack beginnt doch etwa auf dem Grabdenkmal des Dexileos und setzt sich auf einigen Platten des Maussoleums, namentlich der aus Genua fort. Auch an den sogen. Alexandersarkophag aus Sidon mag erinnert werden. Und so glaube ich dass man zur Zeit nicht viel weiter kommen kann, als das Werk an die Kunst der Mitte des IV Jahrhunderts anzugliedern, ohne den grösseren oder geringeren Abstand davon genauer zu bestimmen.

So weit musste der Torso für sich betrachtet werden, dasselbe soll nun auch für den Kopf geschehen.

Der Kopf welcher hier abgebildet ist hat in Bruckmann-Arndt's Einzelverkauf unter nr. 516 und 517 die ihm gebührende Beachtung gefunden. Eine andere Replik desselben im British Museum hat bereits die Aufmerksamkeit von Köpp, erregt: ' Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen ' (52. Berliner Winckelmannsprogramm) S. 23 und ist von ihm daselbst abgebildet worden. Eine andere Abbildung und Besprechung giebt Furtwängler Meisterwerke S. 669 und Fig. 131. Ich kann mich weder seiner kunsthistorischen Beurteilung des Kopfes anschliessen, den er in das V. Jahrhundert setzt, noch würde ich, wenn ich es könnte, den weiteren von Furtwängler daran geknüpften Folgerungen zustimmen können. Ein Eingehen auf die letzteren würde die Erörterung der Principienfrage erheischen, wie weit wir berechtigt sind, auf Grund unserer Vermutungen über nicht mehr vorhandene Kunstwerke, über welche nur ein einziges Zeugnis uns Kunde giebt, eben dieses Zeugnis umzustossen — eine Frage, welche ausserhalb des Rahmens dieser kleinen Untersuchung liegt. Was die erstere Frage anlangt, so will ich versuchen die von Furtwängler abweichende Beurteilung des Kunst-

charakters, wie sie vor ihm Anderen als selbstverständlich erschienen ist, noch mit ein par Worten zu erhärten und verweise auf die ausführlichere Darlegung in Arndt-Bruckmann's Einzelverkauf.

Was zunächst die Würdigung der Repliken anlangt, so erscheint mir das Londoner Exemplar in allem Wesentlichen als das vorzüglichere. Der eigentümliche Ausdruck des Kopfes ist dort ganz unvergleichlich viel stärker. Mund und Augen, welche vornehmlich Träger dieses Ausdruckes sind haben dementsprechend ein viel individuelleres Gepräge, während sie bei dem Neapler Kopfe zu einer conventionellen Durchschnitts-Bildung abgeschwächt sind. Die oberen Augenlieder treten beim Londoner Kopf in der Mitte weiter vor, um an den Seiten von stärkeren Wülsten verdeckt zu werden; das untere, schärfer von der Wange abgesetzt und mit einem besonderen Rand versehen, erscheint dadurch, wie im Schmerz etwas in die Höhe gezogen. Dem entspricht die Bewegung des Mundes: die stark aufwärts gezogene Oberlippe, wodurch die an einem so jugendlichen Kopfe besonders auffallenden Falten neben den Nasenflügeln entstehen, und die abwärts gerichteten Mundwinkel.

Man kann geneigt sein, diese oder jene Einzelform auf die Handgewohnheit des Copisten zu schieben, man darf es sicher nicht für das ganze Concert zusammenklingender Züge, die einen vollen einheitlichen Accord hervorbringen. Was hier wirkt muss im Wesentlichen dem Original eigen gewesen sein. Die Künstler des Mausoleums haben mit ähnlichen Mitteln ähnliche Wirkungen erzielt. Auch der Meleagerkopf der Villa Medici ist bei aller Verschiedenheit des Typus verwandt in der Behandlung der Formen und der ganzen Stimmung. Blicken wir nun noch einmal auf den Neapler Kopf zurück: hier sind die Formen schematisch angeschaut, und wie temperamentlos sie vorgetragen sind, mögen die matteren Curven der Haarlocken illustriren. Und doch darf man sich das Geschäft der '*Recensio*' nicht so leicht machen, und von dem Neapler Kopfe ganz absehen. Wenn mich meine Erinnerungen und die Photographien nicht täuschen — leider ist die Seitenansicht bei Köpp S. 24 vollständig entstellt — hat der Copist im Londoner Kopf der Wiedergabe des Haupteindruckes die Durchmodellirung des übrigen Gesichtes etwas geopfert, und vielleicht auch den Mund etwas übertrieben; denn sonst wäre selbst bei Annahme grosser Talentlosigkeit des Copisten der so ganz verschiedene Mund des Neapler Kopfes

nicht erklärt. Dafür, dass das Original in Bronze war, scheint mir — um nur das Greifbarste zu nennen — die Haarbehandlung des Londoner Kopfes zu sprechen.

Die nahe Beziehung zum Apoll von Belvedere ist ganz allgemein empfunden worden. In der That kann man bei Vergleichung der Vorderansicht mit dem Steinhäuserschen Kopfe für Augenblicke fast glauben, eine Wiederholung desselben Typus vor sich zu sehen. Damit und mit dem, was vorher ausgeführt worden ist, ergiebt sich die Einreihung in den Kreis der Maussoleumskünstler.

Auch für die Deutung des Kopfes hat man die Aehnlichkeit mit dem Apoll verwendet. Doch empfindet Köpp sehr deutlich, wieviel zarter und weicher dieser Kopf ist, und schliesst: ‘ Aber wir denken uns so eher den Apollo der Musen, für den auch der Kranz vornehmlich passt, als den Fernhintreffer ’. Ich habe nicht den Eindruck, dass die Anordnung des Haares für ein besonderes Diadem oder einen Kranz hergerichtet ist, sondern dass nur einfach ein Band um den Kopf gelegt ist, welches die Haare nach vorn lose ins Gesicht gleiten lässt, ähnlich wie beim Ganymed des Leochares oder dem sogenannten ‘ Eubouleus ’.

Wenn wir mit Recht etwas Schmerzliches in dem Kopfe gefunden haben, so müssen wir geneigt sein von der Deutung auf Apollon abzusehen. Es bleibt dann nur ein sehr kleiner Kreis von Gestalten für diesen zarten wehmütigen Jüngling übrig, und unter diesen befindet sich Adonis immerhin als Möglichkeit. Soll es nun nur ein launenhafter Zufall sein, dass der Adonis auf dem Bilde aus Casa di Adonide diesem Kopfe so auffallend ähnlich sieht? So ähnlich fast als ob der eine nach dem Anderen gebildet wäre. Es ist derselbe Kopf in derselben Stellung. Es sind dieselben Züge die auch hier von losen langen Locken beschattet werden. Derselbe Ausdruck beseelt sie und in gleicher Empfindung sind die Augen aufgeschlagen, von denen der Dichter der Ulaïs sagt:

> In denen träumerische Gluten glühten
> In Deinen Augen schwer vom Kuss der Frauen
> Die letzten blassen Finsternisse tauen.

Darf es für wahrscheinlich gelten, dass der Kopf in der That der eines Adonis ist, so ist auch anzunehmen, dass er ursprünglich zur Statue gehörte. Und so können wir uns wenigstens in der

Fantasie das Bild des Werkes wiederherstellen: Adonis ist eben am linken Oberschenkel verwundet worden und sinkt erschöpft zurück gegen einen Palmstamm, sein rechter Arm hing schlaff herunter und hielt vielleicht den Speer, wie auf den Sarkophagen, während der linke mit dem Gewand wie zur Abwehr gehoben war. Auch der Kopf sucht noch der Richtung des Armes zu folgen, fällt aber bereits ermattet zurück — dies die Haltung welche sich bei richtigem Aufsetzen des Kopfes ergeben würde. Das Ganze war höchst wahrscheinlich ein Bronzewerk aus der Zeit und dem Kunstkreis des Leochares.

Die Beziehungen, welche Winter zwischen dem Ganymed des Leochares und dem Belvederischen Apoll aufgedeckt hat, berühren das Wesentlichste in diesen Werken. Sie weisen auf das persönliche Gut des Künstlers. Was den Adonis mit ihnen verbindet sind nur mehr formale Elemente, Uebereinstimmung der Stilstufe. Ich lehne es daher ausdrücklich ab, etwa Leochares als den Schöpfer des Adonis vermutet zu haben und will mit Nennung seines Namens durchaus nur Zeit, Auffassung und Behandlung der Formen im weiten Kreise umschrieben haben.

Botho Graef.

ITALISCHE FABRIKEN 'MEGARISCHER' BECHER.

Vasen und Reliefdekoration, die toreutisches Geschirr nachahmen und ersetzen wollen, sind ein Erzeugnis hellenistischer Keramik (1) und schon frühzeitig auf italischem Boden in einheimischen Fabriken hergestellt worden. Je nachdem das Relief innen oder aussen angebracht ist, haben wir zwei Klassen streng zu scheiden. Die erstere umfasst die sogenannten Calener Schalen: sie haben im Innern den Reliefschmuck, und die Meistersignatur verweist sie durch Zusätze wie CALENOS CALEBVS in die Campanische Stadt Cales (2). Der zweiten Klasse gehören die Gefässe an, die nach Benndorfs Vorgang megarisch genannt werden. Es sind halbkugelförmige, dünnwandige Becher ohne Fuss und Henkel, die auf der Aussenseite Verzierungen in flachem Relief tragen und manchmal mit Fabrikmarken versehen sind. Sie bilden die Vorläufer der gegen Ende des II. Jahrhunderts v. Chr. vornehmlich in Arezzo erblühenden *Terra sigillata*-Industrie; auch deren Erzeugnisse tragen immer das Relief an der Aussenseite (3). Eine besondere Klasse der 'megarischen' Vasen bilden die sogenannten homerischen Becher, die Robert im 50. Berliner Winckelmannsprogramm behandelt hat. Auf die Frage nach der Berechtigung der Bezeichnung 'megarisch' gehe ich hier nicht ein; nur eins bemerke ich: wenn Furtwängler sie Samml. Sabour. zu Tafel LXXIII 'am liebsten in

(1) Um weiteres Citieren zu vermeiden, verweise ich auf Dragendorffs treffliche Arbeit über *Terra sigillata* in den Bonner Jahrbüchern 96/97 S. 23 ff. und 28 ff.

(2) Die Inschriften *CIL* X 2, S. 885 ff.

(3) Ich kenne bis jetzt nur ein einziges Exemplar mit reliefgeschmückter Innenseite. Es ist die im Museo delle Terme zu Rom befindliche Schale mit einer interessanten Mithrasdarstellung, die bei Cumont, *Mystères de Mithra* II S. 247 Fig. 80 abgebildet ist. Vgl. auch *Suppl.* S. 485.

einem der Centren hellenistischer Kultur entstehen lassen möchte ', so übersieht er, dass die keramische Industrie von lokalen Bedingungen abhängt. Sie siedelt sich da an, wo sie brauchbaren Thon findet: nicht in Rom, sondern in Arezzo ist die italische *Terra-sigillata*-Fabrikation erblüht.

Jene beiden Klassen reliefgeschmückter Vasen sind in der Litteratur nicht immer scharf geschieden worden. Während die Calener Schalen wegen ihrer altlateinischen Aufschriften vielfach beachtet und behandelt worden sind, fanden die megarischen Gefässe italischer Fabrikation weniger Beachtung; sie wurden mitunter den Calenischen oder gar den Arretinischen zugerechnet (1). In der Scheidung herrscht Klarheit bei Dragendorff, der S. 37. 38 von den ' Vasen des C. Popilius ' handelt (1) und darunter Gefässe begreift, die den ' megarischen ' sehr ähnlich sind und der sicher italischen Fabrik des C. Popilius entstammen. Seine Angaben bedürfen im einzelnen der Berichtigung und Vermehrung, dazu bin ich in der Lage, noch andere Fabriken solcher Gefässe nachzuweisen. Ich habe das Material in den Museen von Arezzo und Corneto, in Rom im Mus. Gregoriano des Vatikans und im Magazzino archeologico gesehen, und möchte es jetzt schon mitteilen, weil ich überzeugt bin, dass sich noch mehr von der Art namentlich in den Sammlungen Etruriens und Umbriens finden wird, wenn man dieser Gefässgattung grössere Aufmerksamkeit zuwendet.

Ich stelle zunächst die mir bis jetzt bekannt gewordenen Becher zusammen und beginne dabei mit der Fabrik des C. Popilius, der vorläufig die meisten Gefässe entstammen.

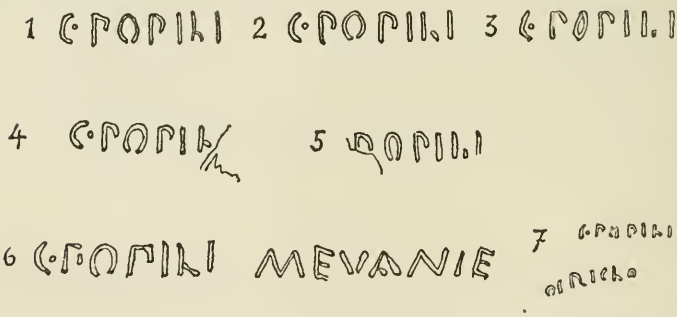
C. Popilius.

1. Gefunden in Vulci, jetzt im Vatikan im Museo Gregoriano. Rötlicher Thon, schwarz gefirnisst.

(1) Mommsen meint *EE* I n. 14 Anm. unrichtig, der Popiliusbecher n. 13. trage Inschrift und Ornament, wie die Calener Schalen im Innern. Bedenklicher ist es, wenn Reisch bei Helbig, Führer II S. 252 von ' drei becherartigen kleinen Gefässen nach Art der Arretinischen aus leuchtend rotem Thon ' redet. Es sind megarische Becher ohne eine Spur von arretinischem Lack. Näheres S. 48.

Auf den eingezogenen Rand folgt ein Streifen von Wellenlinien, ein zweiter von einer Blumenguirlande gebildet und ein dritter, in dem Lyren mit stilisierten Blitzen wechseln, dann erst die Hauptdekoration. Den Boden ziert eine centrale Rosette, von der sechs gezackte Blätter abwechselnd mit sechs muschelartigen Nischen ausgehen. Diese enthalten sechs Darstellungen, die sich paarweise wiederholen: **a** zwei sitzende Eroten, der r. bläst die Querflöte, der l. erhebt den r. Arm; **b** zwei wappenartig einander zugekehrte Böcke, zwischen ihnen eine stilisirte Lotosblume; **c** gelagerte weibliche Figur mit entblösstem Oberleib; ein Eros ist von hinten herangeflogen, beugt sich über sie und küsst sie. Mit erhobener R. fasst die Frau den Kopf des Eroten. Vor der Gruppe sind Blitze angebracht. In die Nischen wächst noch ein kleineres gezacktes Blatt hinein; zwischen ihnen sind sechs Medaillons angebracht, die abwechselnd Gorgoneien und behelmte Pallasköpfe enthalten. Die Medaillons sind von Sternen und Rosetten flankiert. Zwischen Medaillon und Nische steht die Inschrift, die in der *EE.* nicht genau wiedergegeben ist.

Mus. Gregor. II, Tafel CII, 2, 2*a*. *EE.* I p. 11, n. 13. Helbig Führer II, S. 283.



2. Gefunden in Corneto, in einem noch unberührten Grab, das vier Skelette und fünfzehn Thongeschirre einschliesslich unseres Bechers enthielt, darunter acht Teller '*coperti di una cattiva vernice brunastra*' und einen andern mit schwarzem Firnis nach Art der Calener Schalen. Jetzt eben dort im Museo municipale. Rötlichgelb, dünnwandig, Höhe 78 mm., Durchmesser 124 mm. Vom Boden, der keine Rosette hat, gehen acht länglich ovale

lanzettförmige Blätter aus, zwischen denen allemal eine hübsche Blattranke steht. Darüber zieht sich ein Ornamentstreifen hin, in dem zwei Darstellungen sich abwechselnd wiederholen: ein runder Schild wird von Delphinen flankirt, darüber eine Maske zwischen zwei Amazonenschilden. Die zweite Gruppe bildet eine Lyra zwischen zwei Silensmasken, darüber ein Kranz. Ueber diesem 22 mm. breiten Streifen folgt noch ein anderer halb so breiter, der, wenn meine Bause mich nicht trügt, Guirlanden enthält. Auf einem der ovalen Blätter ist mit dem Pinsel aus feinem Thonschlamm der Töpfername aufgetragen.

B. d. I. 1881, p. 93 f. (Helbig). Die Wiedergabe der Marke ist hier nicht ganz genau; das C ist nicht winkelförmig, das O offen.

3. Gefunden in Corneto, jetzt ebendort im Museo. Rötlich gelber Thon. D. 11 mm.

Den Boden schmückt eine Rosette, von der aus farrenwedelartige Ranken nach oben laufen. Als Füllung dienen Schilde, Sterne und Blitze. Darüber zieht sich ein Streifen von Wellenlinien hin. Zwischen zwei Schilden ist, von oben herablaufend, der Fabrikantenname aufgetragen.

B. d. I. 1875, p. 175 (Helbig). Das C ist nicht winkelförmig, das O geschlossen, am L wird fälschlich die Querhasta als zerstört angegeben.

4. ‘ *Provient des environs de Corchiano dans l’ arrondissement de Viterbe* ’. Das Grab enthielt ausser diesem Becher und N. 6 einige Becher mit Fuss, von blassroter Farbe; im Boden war ein Frauenkopf mit grossen Pinselstrichen gemalt. Schwacher Brand des Thones und äusserste Nachlässigkeit der Zeichnung, die nur die Umrisse gibt, weisen die Gefässe der spätesten Epoche der gemalten Vasen zu. Rot, nicht gefirnisst, 65 mm. hoch, 98 im Durchmesser.

Auf den eingezogenen Rand folgt ein Streifen mit stilisierter, in Wellenlinie geführter Weinranke. Die Wandung ist durch rippenartige Stäbe in trapezförmige Felder gegliedert. Oben sind Festons an schildförmigen Knöpfen aufgehängt, in den Halbkreisen wechseln Bukranien und Rosetten ab. Auf der unteren kleineren Grundlinie des Trapezes eine Palmette. Der Boden trägt drei kon-

zentrische Kreise. An einem der Stäbe entlang läuft vertikal der aufgetragene Fabrikantennamen.

Mél. d'archéol. et d'histoire, 1889, S. 289, *pl.* VII, *β*. Die Inschrift wird S. 289 ohne Andeutung des Bruchs gegeben, der das zweite I vernichtet hat.

5. Fundort nicht bekannt. Jetzt in Arezzo im Museo municipale. Scherbe aus dünnen Thon, schwärzlich gelb.

Als Ornament dienen abwechselnd Palmetten und längliche gezackte Blätter, darunter folgen schuppenartig übereinander stehende Blätter, die Reste einer Rosette. Zwischen dem Ornament ist die Firma aufgesetzt.

Noch nicht veröffentlicht (S. bei 13).

6. Gefunden zusammen mit n. 4. Rot, nicht gefirnisst. 66 mm. hoch, 100 im Durchmeser.

Um die Rosette des Bodens ordnen sich schuppenartig übereinanderstehende Blumenblätter in vier konzentrischen Kreisen zu einer grösseren Rosette zusammen. Dann folgen zwei Decorationszonen, durch einen dünnen Stab getrennt. In der untern Zone hängen in metopenartigen Feldern Festons, in deren Halbkreisen abwechselnd eine Maske oder ein Bukranion mit Schilden darüber steht. Ueber den Metopen läuft eine in Wellenlinie geführte Weinranke. In der obern Zone hängen wieder Festons an Knöpfen; Masken füllen die Halbkreise. Unter dem eingezogenen Rand des Gefässes bildet den oberen Abschluss des Ornaments ein Eierstab. Die Firma ist zwischen Rosetten und Dekorationsgürtel diesmal horizontal dem Lauf der Zone folgend aufgetragen. Ich gebe sie hier nach einer von Herrn Prof. Hülsen genommenen Abschrift. Ihr gegenüber erscheint mir die Zeichnung auf Tafel VII der unten angeführten *Mélanges* unzuverlässig, weil sie in höchst auffälliger Weise statt des Schluss- I des Namens Popili einen Punkt giebt.

Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1889, *pl.* VII, 1, 2. (André Baudrillart).

7. Gefunden in Corneto, jetzt dort im Museo municipale. Gelbbraun, D. 105 mm.

Den Hauptteil der Dekoration bildet ein Stern; acht breite, schwertförmige Strahlen gehen vom Boden aus; zwischen ihnen acht gleich breite, aber halb so lange Strahlen; bei allen sind Spitze und Ausgang mit schildartigen Knöpfen bezeichnet. Zur Füllung der dreieckigen Zwischenräume dienen kleine Bukranien und Schilde. Darüber läuft ein Streifen, der metopenartig eingeteilt ist: die eine Metope enthält ein Bukranion, die andere eine Guirlande. In dem Halbkreis ein Kranz, darüber ein Amazonenschild. Unter der Guirlande zwei Delphine und drei Schildchen. Darüber folgt ein halb so breiter Streifen, gebildet von einer in Wellenlinien geführten schönen Weinblattranke. Auf einem der grossen Strahlen des Sterns ist der Töpfername wieder vertikal aufgetragen, auf dem l. daneben stehenden kleineren Strahl die Ortsangabe.

Noch nicht veröffentlicht.

8. '*In vasculo ex creta caolina Caere effosso*'. '*Si legge tra gli ornati di vaghissimo disegno il nome C. Popili e separatamente in altra parte Ocriclo*'.

Garrucci *syllog.* 497. Der Schriftcharakter wird nicht klar. Das italienische Citat ist aus seiner ersten Veröffentlichung *De' canoni epigrafici d. Fed. Ritschl* p. 11.

9. *Suanae in vase ex creta rubra tenuissima.*

CILO
C · POPILI

Garrucci *sylloge* 2296. Näheres zu dieser Inschrift siehe S. 50. 51.

Unberechtigterweise schreibt Baudrillart l. l. S. 290 demselben Fabrikanten noch zwei Lampen zu, von denen die erste aus Rom stammt und den Stempel

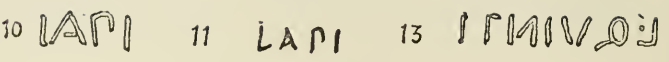
POPI
BITVS

trägt, die andere aus dem Neapeler Kunsthandel

POPILI
BITI

signiert ist. Beide von Dressel *Annali* 1880, p. 321, Anm. erwähnt; die letztere *CIL.* X, 8053, 166.

L. Appius.



10. Gefunden in Corneto, jetzt dort im Museo municipale. Dunkelrot, D. 105 mm.

Von der Rosette des Bodens laufen acht gezackte Blätter, abwechselnd mit acht farrenwedelartigen Ranken (wie bei 3) aus. Vgl. n. 13. Darüber folgt abschliessend ein Ornamentband von Wellenlinien. Zwischen den Blättern ist wieder vertikal laufend die Firma aufgetragen.

Kurz erwähnt bei Dragendorff. B. I. 96/97 S. 38 nach von Bissings Mitteilung. Die Wiedergabe des ersten Buchstabens ist aber ungenau und die Lesung *L. Ap(p)i* nicht erkannt.

11. Benndorf sah in Toscanella bei Viterbo in der Sammlung Valeri einen schwarzen Teller, der nach seiner Beschreibung in Calenischer Weise mit Reliefblättern im Innern verziert ist. Die Marke, die nach meiner Meinung dieselbe Fabrik, wie die des vorhergehenden Bechers bezeichnet, gebe ich nach der *EE.* wieder.

EE I, p. 11, n. 14, nach *B. d. I.* 1886, p. 244, n. 10 (Benndorf).

L. Atinius.

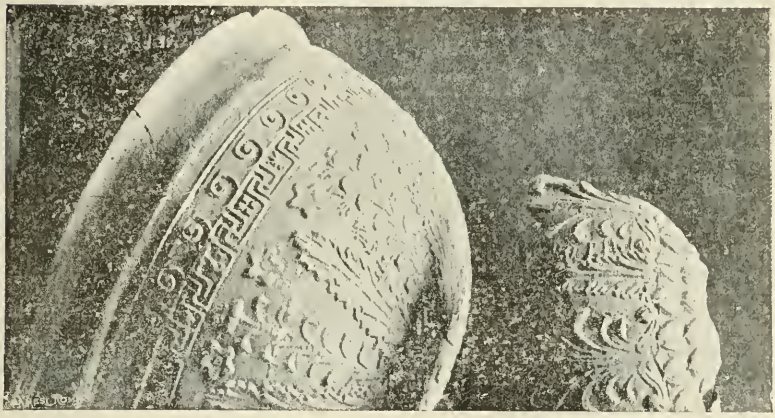
12. Gefunden in Rom 1880 ' *in Esquiliis, prope vineam Belardi in « viale Principe Eugenio » fra le due terre, ove erano i colombaj* '. Jetzt im Magazzino archeologico zu Rom. Blassroter Thon, D. 125 mm. Der Becher war fragmentirt, konnte jedoch völlig ergänzt werden.

Um die Rosette des Bodens stehen, wie bei n. 6, schuppenförmig angeordnete Blätter, in drei concentrischen Kreisen. Davon gehen acht gezackte und abwechselnd mit ihnen acht lanzettförmige Blätter aus; über jedem Lanzettblatt eine kleine Rosette, von Schildchen flankiert. Der darüber folgende Streifen von Wellenlinien und der eingezogene Rand sind ergänzt. Zwischen den Blät-

tern ist vertikal laufend, mehrmals die Marke in einer *tabula ansata* eingestempelt, nicht mit dem Pinsel aufgetragen.

CIL. XV, 2, 6077 (Dressel); Herr Professor Hülsen hat mir gütigst die Einsicht in die Druckbogen dieses und des XI. Bandes (II. Teil) gestattet.

L. Quintius.



13. Gefunden in Civita Castellana; jetzt im Museo Municipale zu Arezzo. Hellrot.

Die Dekoration stimmt fast ganz genau mit der von n. 10 überein. Auch hier gehen gezackte längliche Blätter abwechselnd mit farrenwedelartigen Ranken von der Rosette des Bodens aus. Als Füllsel dienen Sterne. Darüber ein Mäander und ein Wellenlinienband. Der Rand ist glatt. Zwischen den Blättern ist in rückläufiger Schrift die Firma aufgesetzt (s. vor 10).

Noch nicht publiziert.

14. Vielleicht gehört auch der von Garrucci *Syll.* 494 erwähnte Becher hierher, von dem er sagt: *Poculum ex creta tenuis-*

sima, quae caolina vocatur, ramis et foliis eleganter ornatum in agro Caeretano inventum.

Firma: CALONI

Darin sieht Garrucci den Namen eines Sklaven. Die Lesung ist mir verdächtig. Ich würde C. Aloni lesen, wenn mir der Name Alonius nicht bedenklich erschiene.

Becher ohne Fabrikmarke.

Die folgenden drei Becher werden von Dragendorff S. 37 f. den Popiliusvasen zugerechnet, weil sie wie der Popiliusbecher n. 1 in Vulci gefunden worden sind. Dass dieser Schluss nicht berechtigt ist, beweist die Existenz auch noch anderer Fabriken solchen Geschirrs. Aber auch ich trage wegen ihrer Herkunft und Dekoration kein Bedenken, sie den megarischen Bechern italischer Fabrikation zuzurechnen. Die Beschreibung von Reisch in Helbigs Führer ist durchaus irreführend.

15. Gefunden in Vulci, jetzt im Vatikan im Museo Gregoriano. Braunrot.

Unter einem glatten Rand folgt ein Eierstab, dann ein Fries von 12 Eroten, die auf Zweigespannen wettfahren. Der Boden trägt eine Rosette, von der abwechselnd vier lanzettförmige und vier gezackte Blätter ausgehen.

Mus. Gregor. II, CI. 1. Helbig, Führer II S. 252.

16. Gefunden in Vulci, jetzt im Museo Gregoriano. Braun.

Auf den eingezogenen Rand folgt ein Streifen von doppelten Wellenlinien, die von Zahnleisten eingerahmt sind. Von der Blattrosette des Bodens gehen abwechselnd vier kleinere muschelförmige Nischen der Form wie bei N. 1 und vier gezackte Blätter aus; zwischen Nischen und Blättern Spiralen. Darüber stehen wieder abwechselnd vier Doppelblätter und vier grössere Nischen gleicher Art, in denen zwei Böcke wappenartig einander zugekehrt stehen. Getrennt sind sie durch einen altarähnlichen Aufbau, aus dessen vertiefter Mitte eine Lotosblume erwächst.

Mus. Gregor. II, CI 2. Helbig a. a. O.

17. Fundort und Museum wie bei 1, 10, 11. Gelbrötlicher Thon.

Auf den eingezogenen Rand folgt ein Streifen von Wellenlinien, die von Perlstäben eingefasst sind. Von der Rosette des Bodens gehen schmale Rippen aus.

Mus. Gregr. II, CI 3. Helbig, a. a. O.

Auf Grund dieses einstweilen nicht zu reichen Materials fasse ich zunächst einiges über Dekoration und Technik jener Gefässgattung zusammen. Erkennbar ist sie sofort an der halbkugligen Form der äusserst dünnen Becher, denen Henkel und Fuss fehlt. Von der Calener Ware scheidet sie die Anbringung des Reliefs auf der Aussenseite, von der arretinischen das Fehlen der feinen roten Glasur. Sie tragen meist einen roten, seltener einen braunen oder gelben Farbüberzug. Der Popiliusbecher 1 ist wie die Calener Schalen schwarz gefirnisst. In Zusammenhang hiemit ist daran zu erinnern, dass wir aus der Fabrik des Appius auch eine Calener Schale kennen (11).

Was nun die Verzierung anbetrifft, so folgt auf einen seltener glatten, meist eingezogenen Rand zunächst stets ein Eierstab oder ein anderer Ornamentstreifen, zu dem man gerne die Wellenlinie, oder auch Blattranken und Guirlanden verwendet. Bei den einfacheren Gefässen kommt dann gleich die Hauptdekoration, die im wesentlichen aus länglichen Blättern und Ranken besteht, welche strahlenförmig aus einer den Boden zierenden Rosette herauswachsen. Zur Füllung dienen Sterne, Schilde, Ranken u. a. Bei reicherer Verzierung tritt zwischen das obere Ornamentband und die Hauptdekoration noch ein Fries, der sich wiederholende Gruppen von Darstellungen hat und z. B. einmal wettfahrende Eroten zeigt, wie sie so oft auf Sarkophagreliefs vorkommen. Bukranien, Amazonenschilde, Masken, Leyern, Delphine u. a. bilden die Elemente der rein von dekorativen Gesichtspunkten geleiteten Gruppierung. Der Fabrik des Popilius entstammen Gefässe mit einfacher und solche mit reicherer Verzierung.

Die technische Herstellung entspricht meines Erachtens genau der in den Arretinischen Fabriken üblichen und stimmt mit der Weise überein, die Robert für seine 'gestempelten Formen' annimmt.

Ich kann fast wörtlich Dragendorff's Ausführung (1) hierher setzen. Die Töpfer besassen jedes einzelne Dekorationselement, sei es nun figürlich oder ornamental, als gesonderten convexen Stempel. Es wurde nun ein Becher mit dicker Wandung gedreht, der nur den dekorirten Teil des herzustellenden Bechers bis zur Höhe des Eierstabs enthielt. In die noch weiche Wandung wurden die Stempel eingedrückt, so dass der Formbecher alle Ornamente konkav an der Innenseite zeigte. Dieser Becher wurde gebrannt und dann in ihm das eigentliche Gefäss geformt. Durch das Trocknen zog sich dieses soweit zusammen, dass es aus der Form genommen und dann gebrannt werden konnte. Auf der Töpferscheibe wurde vorher noch der glatte oder eingezogene Rand angedreht. Auf den fertiggeformten, noch nicht gebrannten Becher wurde die Fabrikmarke aus feinem Thonschlamm mittels des Pinsels aufgetragen. Das beweisen die Form der Buchstaben und die mangelnde Uebereinstimmung in den Marken des Popilius. Eine Ausnahme macht hier allein L. Atinius, der wie die arretinischen und provinzialen (2) *Terra-sigillata*-Töpfer, seine Firma einstempelt. Während auf den Calener Schalen die Meistersignatur auf dem Boden in einem Kreise herumläuft, steht sie bei unsern Bechern senkrecht zwischen den Ornamenten: nur auf n. 6 ist sie horizontal angebracht. Die Dekorationsstempel haben die Töpfer wohl nicht selbst gefertigt, sondern von einem Formenschneider erworben. Appius, Atinius, Quintius und Popilius verwenden dieselben Blätter und Ranken. Die Muster waren griechischer Herkunft: die wappenartigen Böcke kehren z. B. wieder auf den megarischen Bechern bei Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder II Tafel LX 1, 4 LXI 1, 2.

Die Töpfer sind freie Bürger, die mit *praenomen* und *nomen* signiren; das *cognomen* fehlt nach dem Brauch ihrer Zeit. Man kann zweifelhaft darüber sein, ob die Namen *C. Popili, L. Appi* u. s. w. im Nominativ oder Genitiv stehen; die äussere Form gestattet ja beide Annahmen. Ich möchte mich für den Genitiv entscheiden. Die Namen der Calener Fabrikanten stehen zwar stets

(1) S. 55.

(2) Anders verhält sich allerdings die Sache auf den beiden cylindrischen Näpfen des Maselus, die ich Bonner Jahrb. 96/97 S. 262 f. besprochen habe; hier ist, wie ich jetzt berichtigend bemerken muss, die Firma nicht gestempelt, sondern zwischen dem Ornament aufgetragen.

im Nominativ, aber ihnen folgt meistens auch ein *fecit*, ein Zusatz, den die megarischen Becher nicht zeigen. Sie stimmen darin mit der Weise der arretinischen Industrie überein, auf deren Erzeugnissen sich auch nie das *fecit* oder *officina, manu* findet, das auf dem provinzialen *Terra-sigillata*-Geschirr stets erscheint. In den Namen der arretinischen Töpfer ist die Genitivform die Regel. Während aber diese meist eine Anzahl Sklaven beschäftigen, können wir dieselbe Thatsache den Aufschriften unserer Becher nicht entnehmen. Denn ich brauche wohl nicht noch besonders die Meinung Garuccis und Baudrillarts zu widerlegen, die in *Ocriclo* (n. 8) und *Cilo* (n. 9) Sklavennamen sehen. Auffallend ist nur, dass Garrucci in seiner ersten Publikation ganz richtig in *Ocriclo* den Fabrikort erkannt hatte. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, dass das CILO auf n. 9 das nicht richtig gelesene Ende CLO von OCRICLO ist.

Dreimal (n. 7, 8, 9) finden wir auf Popiliusvasen den Zusatz *Ocriclo*, einmal *Mevanie*: das weist uns also in die umbrischen Städte Ocriculum und Mevania. Zunächst eine grammatische Bemerkung. Die Heimatsbezeichnung durch den Ablativ, nicht durch den lokativischen Genitiv ist die im Lateinischen durchweg übliche. Anders ist die Sache auf der sogen. Ficoronischen Ciste, wo in der Aufschrift *Novios Plautios med Romai fecid* der Lokativ durch den ganzen Satz bedingt ist. Das älteste Beispiel für den Ablativ finde ich in der Münze von Benevent *CIL.* I 19, geprägt nach 486-268; hier heisst es BENEVENTOD im Gegensatz zu der üblichen Signierung mit dem Genitiv plur. der Appellativa, wie *Caleno(rum) Romano(rum)*. Ständig findet sich dann der Ablativ, wie bekannt, auf den Soldateninschriften zum Zweck der Heimatsbezeichnung: Dessau *inscr. sel.* 2020 *Foro Iuli*, 2025 *Aquileia*, 2044 *pago Martio, vico Budalia*. Ich sehe daher auch auf den Münzen *CIL.* I 2, 4, 13 in ROMA und auf 10 in ALBA den Ablativus, während Mommsen l. l. p. 9, ohne einen Grund gegen diese Annahme anzuführen, sich für den Nominativ entscheidet. Eine grosse Schwierigkeit bietet nun aber die Form *Mevanie*. Es ist schwer anzunehmen, dies sei die Schreibung für einen Lokativ *Mevaniae*. Wohl hat sich ja nach Bücheler (1) im Lateinischen,

(1) Lat. Dekl. p. 64. 65.

da wo es sich mit dem Umbrischen berührt, schon um 500 d. St. das ai zu ae getrübt, und die alte Inschrift *CIL* I 168 bietet CIISVLA und DIANII. Das gilt aber nicht für das *ai* des Lokativs, und ich würde eben *Mevaniai* auf unserm Becher verlangen. Möglich wäre noch der Ausweg, die Abkürzung *Mevanie([n]sis)* (1) anzunehmen; aber auch das ist bedenklich, und ich muss die Frage einstweilen ungelöst lassen.

Ocriculum, oder wie Popilius selbst mit Synkope schreibt Ocriclum (2), ist der alte Name des heutigen Otricoli, der umbrischen Stadt, die hart an der etrurischen Grenze an der Via Flaminia lag. Als im J. 308 v. Chr. die umbrischen Gaue dem siegreichen Fabius unterlagen, wurden die Ocriculaner bevorzugt: während die andern sich auf Gnade und Ungnade ergeben mussten, *Ocriculani sponsione in amicitiam recepti sunt* (3). Vermöge der günstigen Lage an der verkehrreichen Heerstrasse war Ocriculum eine blühende Gemeinde bis in die Kaiserzeit hinein und grade für eine exportierende Industrie geeignet. Denselben Vorzug bot Mevania, das gleichfalls an der Via Flaminia in der Ebene lag, da wo sich der Clitumnus mit dem Tinia vereinigt. Zu Strabos Zeit wär es eine der bedeutendsten Städte Umbriens.

Gegenüber den drei Fabrikmarken *C. Popili Mevanie, C. Popili Ocriclo* und *C. Popili* erhebt sich nun die Frage, ob wir es hier nur mit einem Meister, oder mit zwei oder gar drei verschiedenen zu thun haben. Zunächst ist es nicht unbedingt erforderlich, die Marke ohne Ortszusatz von den beiden andern zu trennen: auch bei den arretinischen Töpfern finden sich Marken derselben Fabrik mit und ohne jenen Zusatz. Gamurrini, *le iscrizioni degli antichi vasi fittili Aretini* p. 22 n. 60-62 bietet

A · TITI, A · TITI A · TITI
FIGVL FIGVL
ARRET

(1) Heimatsbezeichnungen wie *Traianensis Lugdunensis* sind häufig. Die Form *Mevaniensis* gegenüber dem üblichen *Mevanas* bei Philargyr. zu Verg. *Georg.* 2, 146.

(2) Vgl. *CIL.* XI S. 595; hier sind in Anm. 1 die Namensformen zusammengestellt. Die synkopierte Form findet sich noch auf drei der Silberbecher von Vicarello (*CIL.* XI 3281, 3282, 3284), die nicht synkopierte einmal 3283. Die Becher gehören dem II. und III. nachchristlichen Jahrhundert an.

(3) Liv. IX 41, Marquardt Staatsverw. I. S. 46 f.

Man wird sodann versucht sein, aus der Schriftform eine zeitliche Trennung herzuleiten und etwa die Nummern 6-9 für älter als 1-5 anzusehn. Die Unterschiede in der Schreibung sind aber meines Erachtens nicht stark und beweisend genug, um diesen Schluss genügend zu begründen. Ich bin vielmehr der Meinung, dass wir es nur mit einem Meister zu thun haben, der entweder zwei Fabriken, eine in Mevania und eine in Ocriculum besass, oder seinen Wohnort einmal von der einen in die andre Stadt verlegt hat. Und da, meine ich, ist die Via Flaminia nicht ohne Bedeutung. Sie wurde 220 v. Chr. von dem Censor C. Flaminius angelegt, also etwas vor der Zeit, in die wir, wie sich unten ergeben wird, die Thätigkeit des C. Popilius setzen Die Heerstrasse, die den Verkehr erleichtert und steigert, mag wohl den Töpfermeister veranlasst haben, seine Fabrik an einen Ort zu verlegen, der ihm mehr zusagte, etwa von Mevania nach Ocriculum, näher der Hauptstadt zu, oder gar seinen Betrieb zu erweitern und eine Filiale zu gründen.

Den Wohnsitz der andern Töpfer kennen wir nicht. Mit Ausnahme des römischen Bechers des L. Atinius sind ja freilich die besprochenen Vasen sämmtlich in Etrurien gefunden worden. Aber das Material reicht doch noch nicht aus, um etwa sagen zu können: während die Gefässe mit Reliefschmuck im Innern in Campanien gefertigt wurden, sind die mit Aussenverzierung etruskisch-umbrischer Herkunft. Bemerkenswerth ist es ja, dass später in Arezzo, also auch in Etrurien, das Relief wieder auf der Aussenwand der Gefässe erscheint. Andrerseits hat freilich L. Appius beide Arten von reliefgeschmückter Ware hergestellt.

Was nun die Zeit anlangt, der wir die 'megarische' Industrie zuweisen müssen, so haben wir für C. Popilius, wegen der Zusätze *Mevanie* und *Ocriclo*, zunächst in dem Jahr 308 v. Chr. einen *terminus post quem:* in diesem haben jene beiden Gemeinden ihre Selbständigkeit verloren. Wären die Becher älter, so würde ihre Aufschrift umbrisch sein. Die Buchstabenformen weisen anderseits unsre Töpfer noch in die republikanische Zeit. Das C ist nicht gerundet; P und O sind offen; bei L ist die Querhasta verkrüppelt, oder setzt in stumpfen Winkel an, oder steht parallel der vertikalen Hasta ohne Verbindung. A und R sind archaisch geformt. Quintius schreibt rückläufig. Anders steht die Sache

allerdings mit L. Atinius; hier haben wir einen Stempel mit nicht archaischen Buchstaben. Aber auch ihm fehlt noch, grade wie den andern, das Cognomen, so dass ich seine Arbeit nicht über die erste Hälfte des ersten Jahrh. v. Chr. herunterrücken möchte. Genaueres lehrt uns für L. Appius ein sprachliches Indizium: sein Name enthält noch nicht die Consonantengemination. Ihre Durchführung wird von Festus dem Dichter Ennius zugeschrieben, der von 239-169 gelebt hat (1). Das erste Beispiel der Verdoppelung bietet uns der Erlass des L. Aemilius Paulus vom Jahre 189 (2). In diesem vierzig Wörter umfassenden Dekret ist zweimal der Consonant nicht geminiert, fünfmal gedoppelt. Das drei Jahre jüngere *SC. de Bacchanalibus* kennt die Gemination noch gar nicht. Erwägen wir ferner, dass in der Fabrik des Appius auch Calenische Ware gefertigt wurde, und dass diese Industrie in das III Jahrh. v. Chr. gesetzt wird (3), so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir die Thätigkeit des Appius etwa um 200 v. Chr. ansetzen. Den Popilius ungefähr derselben Zeit zuzuweisen, dazu bestimmen mich ausser den epigraphischen Kriterien noch zwei andere Umstände. Erstlich ist der Becher n. 1, wie die Calener Ware, noch schwarz gefirnisst. Sodann sind die Becher 4 und 6 in einem Grabe gefunden worden, welches noch bemalte Vasen der spätesten Zeit, also des ausgehenden 3. Jahrhunderts enthielt. In L. Atinius würden wir dann einen jüngeren Vertreter unserer Industrie aus dem 1. Jahrh. haben: er hat bereits die schwere Conkurrenz der arretinischen Meister zu bestehen gehabt. So gestaltet sich das Bild von der Entwicklung der italischen Keramik voller und klarer. Die primitiven alten Erzeugnisse der einheimischen Kunst haben bald den griechischen bemalten Vasen weichen müssen. Als diese Industrie sich überlebt hat, schafft die hellenistische Epoche in Nachahmung toreutischer Geschirre die Gefässe mit Reliefschmuck und bringt nicht nur die Ware, sondern auch die Industrie nach Italien. In Campanien fabriziert man im III. Jahrh. v. Chr. Calener Schalen, in Mittel-

(1) Teuffel-Schwabe RL 5 § 1045.

(2) *C. I. L.* II 5041; Dessau, *inscr. sel.* 15. Dazu Hübner im Hermes, III S. 255.

(3) Marquardt-Mau, Privatl. der Römer, p. 659.

italien etwas später, aber zum Teil noch nebenhergehend ‘ megarische ’ Becher. Die Fabriken arbeiten noch mit einfachen Formen und Dekorationen. Wie ganz anders wird die Entwicklung, als nun im II. und I. Jahrh. v. Chr. nach der Eroberung Griechenlands und Kleinasiens der volle Strom griechischer Kunst nach Italien floss. Die Nachfolger jener calenischen und umbrischen Meister, zum Teil noch ihre Konkurrenten, sind die arretinischen Töpfer geworden. Reicher und geschmackvoller sind die Formen der Gefässe; aus ihren Reliefs spricht die Renaissance der sogen. neuattischen Kunst. Griechischen Sklaven verdanken sie die Kenntniss und Nutzung der Musterbecher. Ihre eigene Zuthat wird — allerdings nicht die Erfindung — wohl aber die hohe Vervollkommnung des Lacks, der feinen roten Glasur sein. Es ist interessant und lehrreich, Fabrikanten wie C. Popilius und C. Perennius nebeneinander zu stellen.

M. Siebourg.

SCOPA MINORE
ED IL
SIMULACRO DI ERCOLE OLIVARIO
(Tav. III)

Di un' iscrizione recentemente scoperta in Roma, che ci fa conoscere il nome dello scultore Scopa minore, ha già brevemente trattato il Petersen [1] in una delle adunanze dell'anno scorso. Sarò giustificato dall' interesse della scoperta, se con alcune osservazioni ritorno sull'argomento.

Il blocco di marmo in cui si legge l'iscrizione, e del quale presento qui in disegno le facciate anteriore e superiore, fu rinvenuto, nel settembre 1895, nella regione XI, tra la piazza della Bocca della Verità ed il tempio rotondo volgarmente chiamato di Vesta, a 8 metri di distanza dal peristilio di quest'ultimo [2]. Misura in altezza 0,25 m., in lunghezza 1,012 ed in larghezza 0,485, compresi gli avanzi della cornice, quasi interamente distrutta, di sopra e di sotto [3]. Delle facciate verticali sono lisce quelle a destra e di dietro (quest'ultima conservata per un'estensione di 0,20 all' angolo sinistro), mentre il fianco sinistro è trattato a superficie di contatto. Il nostro blocco formava dunque la parte destra d'un piedistallo, il quale, tenuto conto della poca larghezza e dell' iscrizione, che pare accenni ad una sola statua collocatavi sopra, probabilissimamente non contava più di due blocchi, con una lunghezza totale di circa 2,02 m.

(1) *Mittheil.* XI, 1896, p. 99 ss.; lo stesso, in Notizie degli scavi 1895, p. 459 s.

(2) Vedi Gatti, Notizie d. scavi 1895, p. 458.

(3) Senza la cornice, il blocco è largo m. 0,475.

Con la scorta di questi dati e del ' nome non raro, ma unico ' *Olivarius,* il Petersen intravvide che la nostra base apparteneva alla statua di *Hercules Olivarius,* che i regionarii del secolo IV rammentano come esistente nella XI[a] regione di Roma (1), e supplì così l' iscrizione (2): [*Hercules invictus cognominatus volg*]*o Olivarius. Opus Scopae minoris.*

In quest' iscrizione c' interessa in primo luogo il nome dell' artista, il quale, con una determinatezza che indica una fonte

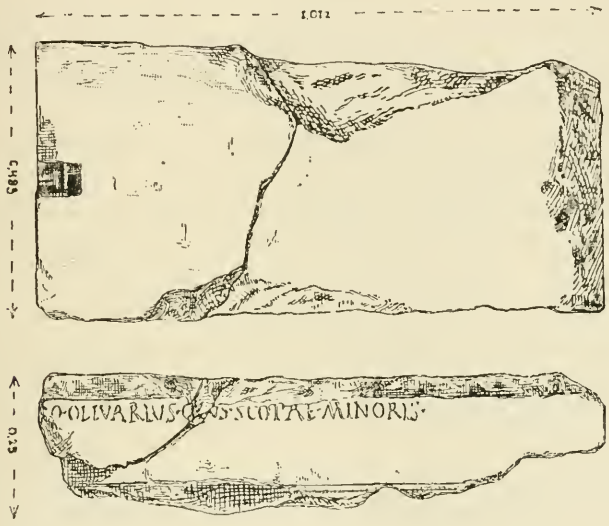


Fig. 1.

documentale, è distinto da un altro omonimo di epoca anteriore. Il Petersen (3) lo identifica con quello Scopa che in due iscrizioni di Delo (4), l' una delle quali fu certamente trovata nell' ἀγορά dei Romani, e che sono tutte e due degli anni immediatamente susseguenti alla devastazione di Delo nella guerra mitridatica, cioè all' 88

(1) Cfr. Jordan, *Röm. Topographie* II, p. 559.

(2) Il supplemento s' intende *exempli gratia.*

(3) Vedi particolarmente Notizie d. scavi, l. c.

(4) *Inschr. griech. Bildh.*, n. 287. 288. Cfr. *ib.* n. 289; Fougères, *Bull. de corresp. hellén.* XI, 1887, p. 270 ss.; Schoeffer, *De Deli insulae rebus*, p. 218.

a. Cr. (1), è nominato quale padre di uno scultore Aristandro di Paro. Che fosse scultore questo Scopa stesso, non si desume invero dalle iscrizioni in parola; ma essendo stato pario il celebre Scopa del quarto secolo (2), e ricorrendo il nome Aristandro in un altro scultore, ugualmente pario, della fine del quinto o del principio del quarto secolo (3), dobbiamo ritenere probabilissima la congettura del Boeckh (4), che tutti questi artisti appartenessero alla medesima famiglia, in cui i nomi Aristandro e Scopa si tramandavano di padre in figlio. Però questo stesso ragionamento che ci autorizza a considerare per artista anche lo Scopa delle epigrafi deliache, vissuto verso il 100 a. Cr., ci vieta d'identificarlo senz'altro con quello che comparisce nella lapide romana. Poichè dobbiamo ammettere che il nome si ripetesse spesso nella famiglia medesima.

Chi poi volesse annettere importanza alla coincidenza dei fatti, che l'opera di Scopa minore esistè a Roma, e che le iscrizioni di Delo attestano lavori (non originali ma di restauro) eseguiti in servizio dei Romani, non dovrebbe dimenticare, che quei titoli deliaci si riferiscono, non già a Scopa, ma al figlio Aristandro, e che la iscrizione latina della nostra base, appartenente al secondo o terzo secolo d. Cr. (5), nulla depone sulla destinazione originaria dell'opera di Scopa minore. Anzi l'analogia degli altri titoli consimili (6) farebbe piuttosto supporre, che l'Ercole cognominato Olivario fosse venuto da fuori.

Credo invece che una traccia del nostro scultore ce l'abbia conservata la tradizione letteraria. Nell'enumerazione che fa Plinio (XXXIV, 86 ss.) degli statuarii *qui eiusdem generis opera fecerunt*, leggiamo le parole: *Scopas uterque* (§ 90); e tutti sanno le discussioni suscitate da questo passo (7). Ma tutti i tentativi di emendazione urtano contro l'unanimità della lezione dei codici, la quale,

(1) Cfr. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.* VIII, 1884, p. 140 ss.; S. Reinach, *ib.* p. 182; Schoeffer, l. c., p. 217 s.

(2) Overbeck, *Schriftqu.*, n. 1150. 1151. 1156.

(3) *Ibid.*, n. 942.

(4) *CIG* II, n. 2285 *b*.

(5) Gatti, l. c., p. 459.

(6) *CIL* VI 2, n. 10039-10043; *Inschr. griech. Bildh.*, n. 489-493.

(7) Cfr. E. Sellers, *The elder Pliny's chapters on the History of Art*, p. 76, 8; p. 237.

per quel che riguarda il vocabolo *Scopas*, è difesa anche dall'ordine alfabetico dei nomi (1); ed era ed è certo più logico supporre una lacuna dopo quelle parole (2), tanto più che si trovano alla fine d'un articolo. Ora con lo *Scopas uterque* di Plinio, lo *Scopas minor* della lapide combina a capello; le due espressioni con parole diverse attestano il medesimo fatto della duplicità di rinomati scultori chiamati Scopa.

Sulla cronologia di Scopa minore, la quale varrebbe a determinare la relazione che intercede tra questo ed il celebre scultore dell'istesso nome, e quindi toccherebbe anche la discussissima questione della reale esistenza d'uno Scopa del quinto secolo, nè Plinio, nè l'epigrafe contengono purtroppo indicazioni. Di scultori conosciuti che si trovano nella medesima enumerazione di Plinio, nessuno, ch'io veda, discende sotto la metà del secondo secolo a. Cr. (3); ma questa osservazione ha poco valore, dato il carattere della compilazione pliniana: Però credo di afferrare un *terminus ante quem* nella stessa distinzione di due artisti del medesimo nome, la quale rivela, nell'autore a cui Plinio l'attinse, uno studio diretto a raccogliere i dati personali intorno agli artisti; e di siffatti studi, almeno in quanto che offrirono materiale a Plinio, pare che Antigono di Caristo segni il termine estremo (4). L'artista dunque non sarebbe posteriore al terzo secolo a. Cr.

Quanto all'opera di Scopa minore, la base stessa ha fornito al Petersen alcuni indizi. La forma lunga e stretta fa supporre una figura coricata la quale, per la mancanza d'incavi, all'infuori di quello della staffa a sinistra, nel piano superiore levigato della base, dovè essere fatta in marmo. Tra le statue di Ercole che possediamo, una sola soddisfa a queste condizioni: quella del Museo Chiaramonti n. 733 (5) nella quale, corrispondendo anche le misure, ci sarebbe conservato l'*Hercules Olivarius*.

(1) Lo Habich, *Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks*, p. 64, nota 2, trova difficoltà ad ammettere che due artisti di età diversa avessero trattato soggetti uguali, tanto da giustificare la menzione collettiva di Plinio. La risposta a tale obiezione è data da tutto l'articolo pliniano in parola (§§ 86-90).

(2) Così il Klein, *Arch. epigr. Mittheil.* IV, 1880, p. 23.

(3) Intorno ad *Antignotus* (§ 86) cfr. *Inschr. griech. Bildh.*, n. 314.

(4) Cfr. F. Münzer, *Hermes* XXX, 1895, p. 499 ss., e particolarmente p. 538.

(5) Clarac, *Mus. de sculpt.* V, tv. 796, n. 1991 = S. Reinach, *Répertoire de*

Se questo ravvicinamento colpisce nel segno, dobbiamo domandarci se l'esame della statua stessa possa fornire qualche schiarimento ulteriore sull'artista e particolarmente sulla questione cronologica, in cui s' impernia l' interesse della nuova scoperta. Veramente il tipo della figura vaticana non è limitato a questa sola. Per non parlare del frequente suo uso p. es. in statue di dei fluviali, possiamo, sempre nell' arte statuaria, proseguire il motivo medesimo fino ai frontoni del Partenone, con l' ' Ilisso ' dei quali il nostro Ercole offre tale una somiglianza, che un disegno della statua Chiaramonti senza i restauri si è potuto riferire a quello (1). Ragionevolmente quindi si può trattare non già di fissare l' invenzione del tipo in sè, ma tutt'al più di circoscrivere la sua applicazione alla rappresentanza statuaria di Ercole. E pare infatti che in tale intento ci assecondino alcuni monumenti, che per la ricorrenza della composizione identica, sembrano direttamente ispirati a quella statua. Sono in primo luogo i seguenti bassorilievi in marmo — riuniti in parte già dallo Stephani (2) — tutti quanti votivi ad eccezione di G, che pare servisse a qualche scopo decorativo.

A) Oxford. Michaelis, *Anc. Marbles,* n. 135, p. 573; Stephani, l. c., p. 125 (377), n. 5; Furtwängler, l. c., col. 2184, 52. Pubbl. Chandler, *Marm. Oxon.* II, tv. VIII, n. LVII; Prideaux, *Marm. Oxon.*, p. 83, n. XV, ecc. — Sopra un masso coperto dalla spoglia

---

la statuaire grecque et romaine I, p. 469, 5, p. LVIII. Sono moderni: la testa, la maggior parte delle braccia, la gamba d. dalla zampa del leone in giù, la gamba s. fino a metà del polpaccio, una parte della testa del leone con il turcasso, il pezzo della pelle leonina attiguo alle gambe e tutti i margini del plinto. Sulla distinzione di due restauri cfr. Petersen, *Mittheil.*, l. c., p. 100, nota 1.

(1) Vd. S. Reinach, in *Mélanges d'Archéol. et d'Hist.* XV, 1895, p. 183 ss., tv. II, rettificato dal Petersen, l. c., p. 100; cfr. anche Reinach, *Répert. de la stat.*, p. LVIII. La somiglianza dell' Ercole coll' ' Ilisso ' è stata osservata già dallo Stephani, *Der ausruh. Herakles,* p. 131, il quale notò anche i passaggi che dal ' Teseo ' del frontone orientale conducono al tipo di Ercole seduto delle monete di Crotone (Stephani, p. 126, n. 10; *Catal. of Gr. coins, Italy,* p. 353 s.; Head, *Hist. num.*, p. 82 s.: 443-390 a. Cr.) e da questo (si potrebbe aggiungere: attraverso l' Epitrapezios di Lisippo con la clava ed il nappo) all' Ercole di cui ci occupiamo.

(2) L. c., p. 125 (377), dove sono enumerate le rappresentazioni di Ercole giacente in genere, senza distinzione di tipi. Cfr. Furtwängler in Roscher, *Lex. d. Mythol.* I, 2, col. 2182, 26 ss.; 2184, 42 ss.; Petersen, p. 101, nota 2.

leonina è sdraiato Ercole nudo, la testa rivolta in terra verso d., le gambe incrocicchiate, la mano s. appoggiata sulla testa del leone, e la mano d. sul femore d. L'avambraccio s. e la mano d. mancano. A sin. in fondo un albero fronzuto, a cui sono appesi l'arco ed il turcasso, ed è appoggiata la clava. Il rilievo, secondo indica l'iscrizione incisa nell'architrave e sotto la figura (*CIA* III 1, n. 119), fu dedicato da un sofronista per una vittoria riportata dagli efebi ad Eleusi nella 23ª pedotribia di Abascanto di Eumolpo cefisiese, cioè, secondo le ricerche del Neubauer (1), nell'anno 159 o 160 d. Cr.: quindi è certamente attico.

B) Brocklesby Park. Trovato ad Atene nel 1785. Michaelis, l. c., n. 28, p. 231 s. (che non vide l'originale); A. H. Smith, *A cata-*

Fig. 2.

logue of antiquities in the collection of the Earl of Yarborough at Brocklesby Park, n. 28, p. 17 (2); Stephani, p. 125, n. 6; Furt-

(1) *Hermes* XI, 1876, p. 391 ss., 396; cfr. Dittenberger, *ib.* VII, 1873, p. 224; Kirchner in Pauly-Wissowa, *Realencyclop.* I 1, col. 19.

(2) Di questa pubblicazione, stampata per privata circolazione, e della

wängler, col. 2184, 59. Pubbl. *Mus. Worsl.*, tv. I, 2. Riprodotto qui da una fotografia. Sono restaurate le parti sporgenti della testa leonina con il naso, e di Ercole la testa e l' avambraccio s. con l'otre. Secondo l' iscrizione (*CIA* II 3, n. 1607) il marmo è un ex-voto di due Eracleoti. Essendo conservato principio e fine delle due linee (1), non credo che si possa accettare in principio di lin. 2 il supplemento proposto dal Michaelis e seguito dal Koehler e dallo Smith; pare che questa linea contenesse un pentametro. Secondo la forma delle lettere, anche questo monumento è di epoca tarda, tutt'al più del primo secolo a. Cr. Alt. circa 0,35, lungh. circa 0,45 (13 × 17 *inches*).

C) Monaco di Baviera, nell' Antiquarium. Trovato vicino al capo Mesate nel golfo di Erythrae. Christ, *Sitzungsber. d. bayr. Akad.* 1866, I, p. 240 ss. — « *Herkules* (*bärtig*) *erscheint hier ganz in der Haltung der beim Mahle Liegenden: in der aufgestützten Linken hält er den zweihenkeligen Skyphos, während er die Rechte gemächlich auf den Schenkel gelegt hat. Statt mit Decke und Polster ist der Stein, auf dem der Heros liegt, mit dem Löwenfell überdeckt, das der Künstler.. so geordnet hat, dass der Kopf des Löwen unter den aufgestützten Arm des Herkules zu liegen kommt.. Der mit Speisen besetzte Tisch vor der steinernen Kline ist . . weggelassen, die darauf bezügliche Situation aber durch die leise nach vorn gewandte Beugung des rechten Körpertheiles genugsam angedeutet* ». La parte sinistra della lastra è rotta. Lavoro rozzo. Alt. 1,08, lungh. 1,02.

D) Roma, Museo Vaticano, sala a croce greca, nella base di n. 564. Provenienza ignota. *Beschreib. Roms* II 2, p. 231; Stephani, p. 125, n. 8; Petersen, p. 101, nota 2. Pubbl. Visconti, Mus. Pio-Clem. V, tv. XIV; Pistolesi, Vatic. descr. V, tv. CXVIII. Riprodotto a tav. III da una nuova fotografia. Dei vari pezzi onde è composto il rilievo, è antico soltanto il più grande, contenente la maggior parte

---

fotografia resa nel nostro zinco, l' Istituto va debitore alla segnalata liberalità dell'Earl of Yarborough, proprietario del rilievo. (Ringraziamo anche i sigg. A. S. Murray e A. H. Smith della loro premurosa cortesia.)

(1) Così almeno sembra dalla fotografia. Lo Smith invero dopo ΗΡΑ-ΚΛΕΩΤΗΣ in l. 1 accenna ad una lesione della pietra.

di Ercole e del piccolo servo di tipo moresco; tutto il resto è moderno, come pure il naso e l'indice della mano s. di Ercole. La superficie è in parte raschiata. Il lavoro del rilievo permette, se non m' inganno, di attribuirlo ad un tempo non posteriore al secondo secolo a. Cr. Alt. 0,46 (le sole parti antiche 0,42); lungh. 0,55 (rispettivamente 0,40). Il Visconti dichiara il marmo lunese, io lo giudicherei pentelico.

E) Atene, Museo Nazionale, n. 1462. Trovato nel 1888 a Eleusi vicino alla chiesa di S. Zaccaria. Brevemente ricordato da Philios, *Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἑταιρ.* 1888, p. 27, cfr. *Ἀρχ. Δελτ.* 1888. p. 178, n. 14. Descrivo da una fotografia che sarà pubblicata in Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen.* — Ercole, sdraiato sopra un masso coperto dalla pelle leonina, sulla cui testa poggia il braccio s. reggente lo *σκύφος*, solleva, un po' alticcio, il braccio d. facendo scoppiettare le dita e rivolgendo la testa alquanto reclinata indietro verso un giovane (Satiro?) molto più piccolo, che a d. di lui, alzandosi con isforzo sulle punte dei piedi, suona la doppia tibia. Avanti ad Ercole una focaccia o pane (1), e più a d. una coscia di maiale. A sin., in fondo, un albero spogliato, al quale è appeso il turcasso (2) e, più in giù, è appoggiata la clava. Tra il braccio d. di Ercole e l'albero si scorge un ramoscello un po' piegato, che soltanto in cima porta un ciuffetto di foglie. Lavoro grossolano dell'epoca romana, ma forse preimperiale. Alt. circa 0,65, lungh. circa 0,75. Prescindendo dalla figura piccola e dal movimento della testa di Ercole, che è più accentuato in E, la figura dell'eroe e la disposizione degli accessori sono perfettamente uguali in quest'esemplare come in D, le cui parti mancanti quindi si debbono supplire (e rispettivamente, nel maiale, lasciare incomplete) secondo l'esemplare d' Eleusi.

F) Atene, Museo Nazionale (*Ἐνρ. Γεν. Ἐφορ.* n. 2124), trovato ad Atene, vicino al ' *Μοναστηράκι* '. Brevemente descritto *Ἀρχ. Δελτ.* 1892, p. 40, n. 1, dove il lavoro è attribuito all' epoca romana. Dalla fotografia qui riprodotta (3) non mi pare esclusa una

(1) Cfr. *Mittheil.* IX, 1894, p. 98.

(2) Un arco non apparisce nella fotografia.

(3) Questa fotografia mi fu gentilmente messa a disposizione dal sig. dott. Amelung.

data anteriore. A d. in fondo una foglia pendente di platano, che la zincotipia non rende abbastanza. Alt. 0,70, lungh. mass. 0,90 (1).

Fig. 3.

G) Roma, Villa Albani-Torlonia. Provenienza ignota. Morcelli-Fea-Visconti, La Villa Albani, p. 38, n. 210; Stephani, p. 125, n. 7; Furtwängler, col. 2182, 30. Pubbl. Zoega, Bassiril. II, tv. LXVIII, p. 108 ss. — La rappresentazione è tutt'attorno incorniciata da un ornato di foglie stilizzate come nel kyma lesbio, e lavorate quasi a giorno. Ercole, la cui testa presenta il medesimo tipo come in F, è adagiato sulla pelle leonina, di cui un lembo gli passa sopra la gamba s. sotto il ginocchio. Ha le gambe accavallate come nei rilievi precedenti, il gomito s. appoggiato sulla testa del leone, e regge nella mano s. abbassata la clava, mentre con la d. tiene un nappo a due anse sotto un grappolo pendente da una vite, che sorge dietro a lui (2). Questa è fiancheggiata a sin.

(1) L'identificazione, fatta in base alle fotografie, di questo e del rilievo precedente con le rispettive descrizioni, sommariissime, dei *Πρακτικά* e del *Δελτίον*, è stata possibile per un accenno di quest'ultimo, secondo il quale il rilievo di Atene si distingue da quello di Eleusi per la mano d. di Ercole non alzata, ma posata sulle ginocchia.

(2) Sotto il nappo il fondo del rilievo presenta un incavo ellittico, il cui significato mi è oscuro.

da una frasca di lauro a cui si avvolge un serpente, ed a d. da un altro ramo somigliante di cui si vedono soltanto le foglie in cima. Sotto ad Ercole una fila di bucrani uniti da festoni, coperti a sin. da un maiale in piedi rivolto a d. Il marmo, certamente greco, mi sembra pentelico. La superficie è corrosa e, nella testa di Ercole, ritoccata; le ginocchia sono restaurate. Nonostante il poco pregio del lavoro (1), credo che anche questo esemplare possa rimontare ad un'epoca anteriore assai all' impero. Alt. 0,24, lungh. 0,23.

Ho lasciato fuori, perchè molto mutilato, il frammento di Villa Albani, Stephani, p. 125, n. 4; Zoega, l. c. II, tv. LXIX, che nella parte conservata presenta il medesimo motivo della figura principale. Questo ricorre inoltre in due monete pergamene di M. Aurelio (2) e di Gallieno (3) ed in due gemme (4), e con degli ampliamenti in altre monete o pietre incise (5).

Dei sette rilievi enumerati, quattro (A, B, E, F) sicuramente, due altri (D, G) probabilmente sono di provenienza attica; il che fa credere che nell'Attica esistesse l' originale, da cui quei rilievi dipendono. Tutte le repliche poi appartengono più o meno all'epoca tarda. Non credo però che per questo possiamo attribuire l' originale stesso all' antichità posteriore, tanto più quando consideriamo il posto, che nelle idee di questa tenne Ercole, posto il quale fa bene comprendere la frequente rappresentanza dell'eroe, e specie in un tipo di *ἀναπαύμενος*, in monumenti dei bassi tempi. Infatti dal rilievo A (per tacere della moneta di Gallieno) a D e F, le repliche abbracciano lo spazio di circa tre secoli; e nulla c' impone di fermarci al secondo secolo a. Cr., a cui abbiamo approssimativamente attri-

(1) La barba ed i capelli sono soltanto abbozzati col trapano.

(2) Stephani, p. 126, n. 14; Mionnet, *Suppl.* V, p. 442, n. 1014. Anche il Furtwängler, l. c., col. 2182, 29 sembra riferirsi a questa moneta.

(3) Stephani, l. c., n. 15; Mionnet, l. c., p. 474, n. 1167.

(4) Stephani, p. 127, n. 22 = Furtwängler, *Beschreib. d. geschnitt. Steine im Antiquarium*, n. 6485. Lo stesso, *Lex. d. Myth.*, l. c., l. 28 ss.

(5) In alcune monete (Stephani, p. 126, n. 11, 12, 13, 16, 17; Mionnet, *Suppl.* V, p. 98, n. 518; p. 121, n. 672; p. 148, n. 860; *Descr.* II, p. 557, n. 277; III, p. 395, n. 534; cfr. Furtwängler, *Lex.*, col. 2182, 32 ss.) ed in una gemma (Stephani, p. 127, n. 23) Ercole, invece che sulla pelle leonina, è coricato sopra un leone camminante a d. Qualche volta egli porta ancora un piccolo Eros (Mionnet, *Suppl.* V, n. 518, 672; Furtwängler, l. c., l. 41 ss. e *Beschreib. d. geschnitt. Steine*, n. 1327; cfr. Stephani, p. 126, n. 11, 12, 20).

buito le più antiche tra quelle repliche (1). In ogni modo otteniamo per la composizione originale un *terminus ante*, che non si discosta troppo da quello acquistato per l'artista Scopa minore; e se possediamo nella statua vaticana, eseguita in marmo pentelico (2), l'originale stesso, possiamo stabilire che tale statua, a cui non sarebbero mancate fama e riproduzioni anche fuori dell'Attica, fosse trasferita a Roma soltanto tardi, e forse non prima del 160 d. Cr.

Però il ravvicinamento della nuova base con la statua del Museo Vaticano non va esente da restrizioni. La base dell'Olivarius, come s'è detto, aveva circa 2,02 di lunghezza e, con la cornice intiera, circa 0,50 di larghezza. Il plinto dell'Ercole Chiaramonti invece misura 2,12 (e rispettivamente 2,28 con lo sporto che sorregge il turcasso) per 0,84. È vero che il plinto è tutt'attorno restaurato; e come anche nel restauro la figura a destra e sinistra sporge fuori del plinto (3), così si potrebbe supporre che in origine il plinto fosse anche più corto, tanto da combinare con le misure della base. Ma pur concordando la lunghezza del plinto con quella della base, resterebbe sempre una forte sporgenza della statua sul piedistallo, che non so quanto si stimerà verisimile. In larghezza poi il plinto attuale è certamente suscettibile d'una forte riduzione (4); e qualche centimetro in più se ne potrebbe defalcare disponendo la statua, che ora è collocata un po' obliqua, perfettamente parallela al margine anteriore. Malgrado tutto ciò non credo che si possa scendere al di sotto di 0,60; ed è quindi escluso che l'esemplare Chiaramonti fosse quello, a cui appartenne la base esistente.

Dico l'esemplare Chiaramonti; poichè, se non già l'originale, potrebbe sempre essere questo una replica, alquanto ingrandita, dell'*Hercules Olivarius*. Ed una simile congettura pare quasi inevi-

(1) Non mancano esempi di opere d'arte frequentemente riprodotte in epoca molto posteriore; uno ne offre l'Aphrodite Epitragia, di cui parleremo più innanzi.

(2) Cfr. Petersen, p. 102.

(3) Oltre lo sporto sopra indicato dalla parte del braccio s. (il quale sporto è soverchiamente grande nel restauro), anche i piedi sporgono 0,10 m.

(4) Dalla parte anteriore sono aggiunti m. 0,20 al plinto antico; di dietro non ho potuto misurare.

tabile quando non si possa addurre un altro tipo statuario di Ercole, a cui convenga quella forma di base.

Ma ecco un'altra difficoltà. Dei regionarii che serbano memoria dell' *Olivarius,* uno, il *Curiosum,* rammenta, nella regione XIV, un *Hercules cubans* (1): cognome che si addice perfettamente al motivo dell' Ercole Chiaramonti. Non solo; ma in quell' istessa regione XIV, nel piazzale interno della stazione di Trastevere, si rinvenne, qualche anno addietro, insieme ad altri monumenti votivi ad Ercole, una statuetta in tufo (2), che rappresenta Ercole sulla κλίνη, col tavolino avanti, in atto di banchettare, quale appunto dovè essere il *cubans* (3). L'atteggiamento dell'eroe è, in sostanza, quello dell' Ercole Chiaramonti; riposa, come questo, sul fianco s., ed anche l' incrociamento delle gambe è accennato. Le braccia essendo restaurate nella statua grande, il confronto non si può estendere agli attributi nelle mani, che sono, nella figurina, il nappo nella d. e la clava nella s. Delle piccole discrepanze che in quest' ultima presentano il motivo del braccio s. abbassato e l'omissione della spoglia leonina, si potrebbe senz'altro far addebito alla fattura singolarmente rozza. E così per la statua Chiaramonti verrebbe in considerazione non più il solo *Olivarius,* ma anche l'*Hercules cubans.*

Da questo dilemma ci sarebbe forse una via d'uscita. I simulacri stessi dell' *Hercules cubans* e dell' *Olivarius,* da quanto fa credere per il primo l'epiteto, per l'altro la forma del piedistallo, dovettero essere molto somiglianti nell'atteggiamento generale (4); le differenze, che pur dobbiamo supporre che ci fossero, saranno state nei motivi secondari e negli accessori. Ora tra i rilievi sopra enumerati ce n'è uno (G), che presenta Ercole col nappo nella destra sollevata e con la clava nella sinistra alquanto abbandonata, vale a dire uguale alla statuina del Trastevere. Per gli altri esemplari invece sono caratteristici il corpo saldamente puntellato sul gomito s.

(1) Jordan, *Topogr.* II, p. 563.

(2) Marchetti, Notizie d. scavi, 1889, p. 243 (con zincotipia a p. 245, *b*); Borsari, Bullett. d. Commiss. archeol. comun., 1890, p. 9. Cfr. Hülsen, *Mittheil.* VI, 1891, p. 149 s.; VII, 1892, p. 331. La statuetta si conserva nei magazzini del Museo Nazionale nelle Terme Diocleziane.

(3) Per una riproduzione di questo fu dichiarata la statuetta fin dalla scoperta; vd. gli autori citati nella nota precedente.

(4) Così anche il Petersen, p. 100.

(A, B, C, D, E; meno accentuato in F), atteggiamento il quale, meglio che con la clava, si accorda con il nappo, che infatti vediamo sulla mano s. in C, D, E, e che possiamo supplire in A, F; poi il femore d. in parte coperto da una zampa o un lembo della pelle leonina (B, D, E, F, fors'anche C); finalmente, nella maggior parte dei casi (A, B, C, F), il braccio d. posato sulla coscia: e tutti e tre questi motivi ricorrono nella statua Chiaramonti. Avremmo dunque, di un medesimo tipo fondamentale, due varietà distinte. E siccome la provenienza della statuetta trasteverina reclama per il primo gruppo la derivazione dall'*Hercules cubans*, si potrebbe per l'altro, che comprende la statua Chiaramonti, mantenere la relazione con l' *Olivarius*.

Confesso tuttavia di non essere persuaso che tale distinzione di due gruppi sia dovuta ad altro che al capriccio dei copisti. Troppo erano ovvie nel concetto d'un Ercole ἀναπαυόμενος, e specie dopo quello di Lisippo (1), il nappo nella destra e la clava nella sinistra, perchè tali attributi non si associassero facilmente alla rappresentazione dell'eroe in quella condizione. Accede che in B, che del resto si connette col gruppo Chiaramonti, non solo ricorre il κάνθαρος nella mano d., ma i grappoli e le foglie di vite sotto la figura rammentano nell' istesso modo la vite con l'uva in fondo a G (2), come viceversa questo condivide con D, E i particolari del maiale e delle frasche d'alloro, e con B, D, E, F il motivo del lembo della spoglia leonina, che in G soltanto dalla coscia d. è passato alla gamba s. Quindi i rilievi non ci aiutano a decidere, se ad uno dei due simulacri di Ercole in questione, ed a quale, si possa rannodare il tipo della statua vaticana.

Ma fu proprio una statua l'originale di quelle repliche? Già l'albero con le armi, elemento che la concordanza dei rilievi, quando questi sono intieri (A, B, E, F), fa attribuire all'originale comune (3), nonchè i cibi indicati in B, D, E, sono particolari, i quali, sebbene non impossibili, sarebbero certo insoliti in un'opera statuaria. Più manifesta ancora è la dipendenza da un modello della pittura nelle

(1) Martial. IX, 43, 4.

(2) Forse per un malinteso del copista apparisce in F un platano invece d'una vite.

(3) Una reminiscenza del motivo stesso par che siano in G gli alberi disposti in fondo.

due figure dell'attendente e del tibicine in D ed E, la diversità delle quali, di fronte all'identità assoluta di quella d'Ercole stesso, fa sospettare che questi due rilievi siano estratti da una composizione più larga, che conteneva probabilmente ambedue quelle figure nel seguito dell'eroe. Nella stessa direzione ci porta il piccolo Erote che in alcune delle monete e gemme citate [1] è associato ad Ercole, e che ricollega queste composizioni ad un gruppo di pitture pompeiane, in cui Ercole, coricato sotto uno o più alberi, in un atteggiamento somigliantissimo al nostro [2], è circondato da Eroti. E restiamo sempre nel medesimo ordine d'idee, quando aggiungiamo anche il frammento di Villa Albani con il putto bevente nella coppa dell'eroe gigantesco [3]. Insomma, per i rilievi ed i piccoli monumenti si può ritenere certa la derivazione da opere della pittura. Ed anche l'Ercole Chiaramonti, che persino in particolari come la zampa leonina messa sulla coscia, va d'accordo con la maggioranza dei rilievi, sarà un estratto, tradotto in marmo, della stessa composizione, a cui quelle pitture in ultima analisi rimontano. Pittorica senza dubbio è la concezione del motivo in sè con lo scorcio delle gambe incrociate ed il corpo volto verso lo spettatore [4]; e la notevole scarsezza delle repliche statuarie [5] in confronto con i rilievi e con i piccoli monumenti — chè anche la statuetta del Trastevere ha più del rilievo che della figura tonda — conferma

(1) Cfr. p. 65, nota 5.

(2) In uno di questi dipinti (Sogliano, Pitt. mur., n. 498), Ercole si presenta puntellato sulla mano s., ma del resto quasi come in A, C, F e nella statua Chiaramonti, con le gambe a contrasto ed il braccio d. proteso. In tre altri (Helbig, *Wandgemälde*, n. 1137 ss.; cfr. Stephani, p. 128, n. 34, 35) l'attitudine del corpo superiore della figura è la medesima come in D ed E.

(3) Zoega, II, tv. LXIX; Schreiber, *Hellenist. Reliefbilder*, tv. XXX; Helbig, *Führer* II, n. 816; Stephani, p. 125, n. 4; p. 128 ss. Cfr. *ib.*, p. 1 ss, tv. I (Zoega, II, tv. LXX; Jahn-Michaelis, *Bilderchron.*, tv. V, p. 6 ss.; Helbig, II, n. 741) e p. 125, n. 3 (Zoega II, tv. LXXI s.). Anche nelle tre pitture citate nella nota precedente, uno degli Eroti si dà a fare con lo σκύφος di Ercole.

(4) Quest'apprezzamento non è in contraddizione con la somiglianza sopra notata del motivo del nostro Ercole con figure dei frontoni del Partenone. Non sono questi gli unici elementi pittorici in quei frontoni.

(5) Un frammento di Taranto sarà prossimamente pubblicato da Lucio Mariani, che ne presentò la fotografia in un'adunanza dell'Istituto.

viepiù, che anche nell'applicare il motivo medesimo alla rappresentazione di Ercole la pittura, anzichè ispirarsi ad una statua già esistente, abbia prestato il modello alla scultura. E già nella pittura vascolare del quinto secolo si conosce un tipo somigliantissimo di Ercole giacente (1).

Ora, se potessimo sostenere l'attinenza della statua Chiaramonti con l'*Hercules Olivarius* e quindi con Scopa minore, si verificherebbe una singolare coincidenza con un'altra opera, con cui pure va connesso il nome di Scopa, cioè con l'Aphrodite Pandemos o Epitragia (2). Anche in questa una semplice composizione statuaria, che a sua volta ha degli addentellati con creazioni artistiche più antiche, si presenta, quasi in tutte le riproduzioni che abbiamo, allargata con altri elementi, la cui ricorrenza identica denota un originale comune; tanto da far dubitare, se quelle riproduzioni ci diano l'opera di Scopa interpolata, oppure se Scopa traesse il motivo della sua Pandemos da una composizione, forse pittorica, preesistente (3). Ma la riserva a cui ci dobbiamo rassegnare intorno all'identità dell'*Olivarius* con la statua vaticana, non ci permette di approfondire tale raffronto.

E. Loewy.

(1) Cfr. l'idria del Museo Gregoriano, II, tv. XIII (= A, tv. XIX), 1; Millingen, *Peint. d. vases* (= Reinach, *Bibl. d. monum. fig.* II), tv. 35; Stephani, p. 127, n. 32; Reisch in Helbig, *Führer* II, p. 282 s. Per il disegno tipico delle gambe incrociate nel giacere cfr. p. es. il vaso del κότταβος di Eufronio, Klein, *Euphron.*², p. 105.

(2) Vd. Pottier-Reinach, *Nécrop. de Myrina* I, p. 293 ss.; Furtwängler, *Jahrb. d. Inst.* III, 1888, p. 251, 7; Böhm, *ib.* IV, 1889, p. 208 ss.; Collignon, *Monum. Piot* I, p. 143 ss. Cfr. anche Robert, *Archäol. Märchen*, p. 46.

(3) Così il Furtwängler ed il Böhm (p. 214); cfr. anche Collignon, p. 146.

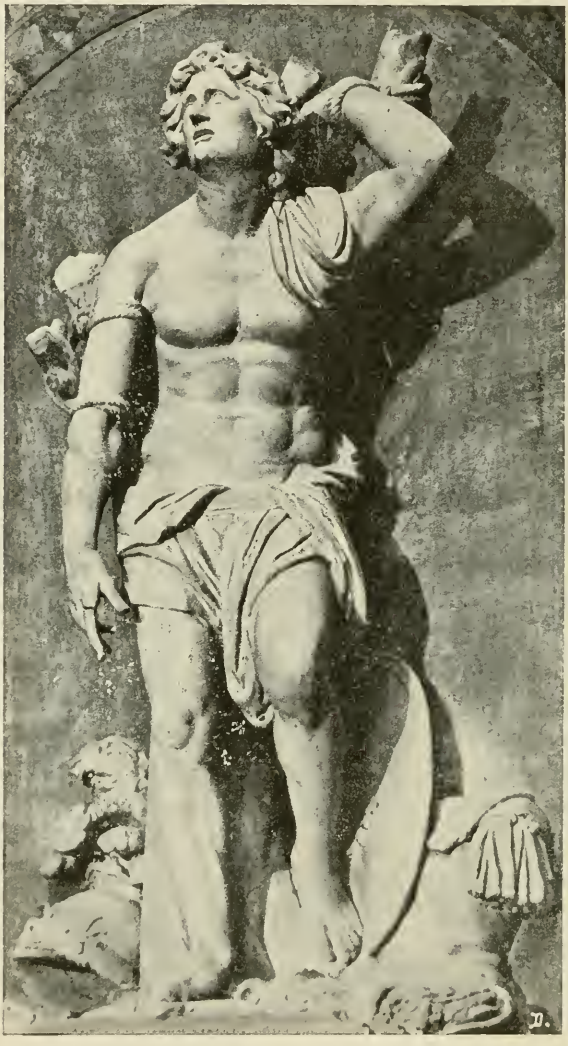
DI STATUE ANTICHE TRASFORMATE IN FIGURE DI SANTI

In alcune chiese di Roma si trovano statue di Santi formate in parte da frammenti antichi più o meno considerevoli. Non mi parve superfluo, per diverse ragioni, radunare queste figure in un gruppo speciale, di studiarle e fotografarle. Primieramente perchè il fatto in sè stesso non è senza interesse, anzi molto caratteristico per i tempi, nei quali era possibile tale riunione di parti cristiane e pagane in un oggetto destinato al culto cristiano, caratteristico pure per quella specie di autorità sovrana, con cui gli artisti di quei tempi disponevano degli avanzi dell'arte antica come se fossero opere loro. In secondo luogo, perchè quelle figure saranno conosciute da pochissimi cultori della nostra scienza, non essendo neanche tutte menzionate e descritte sia nella *Beschreibung der Stadt Rom*, sia nel libro di Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*.

Debbo i più vivi ringraziamenti ai padroni delle varie chiese per i generosi permessi di studiare le statue e di prenderne le fotografie. Pubblico qui due di quelle fotografie; queste e quelle delle altre figure qui menzionate si trovano e si vendono dal nostro Istituto a Roma.

A S. Agnese in Agone vi è una statua di S. Sebastiano, il cui torso è antico ed una volta evidentemente rappresentava o Giove o un imperatore seduto. Ciò si conosce dalle pieghe presso l'ombelico e dalla parte del mantello conservata sulla spalla sinistra. La testa, molto espressiva, non è antica ma imita una scultura antica, il cosidetto Alessandro morente di Firenze, ciò che pure dimostra il vivo interesse che l'artista aveva per le opere antiche. Questo artista era Gio. Batt. Maini, contemporaneo dell'architetto della chiesa, Algardi. Lo stesso Maini ha lavorato il monumento di Innocenzo X, che si trova sopra la porta principale.

La costruzione della chiesa fu cominciata nel 1652, ma l'altare di S. Sebastiano non era ancora finito nel 1674, quando fu



pubblicato dal Titi lo 'Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma' (vedi p. 139). La statua dunque dev'essere stata lavorata poco dopo quest'anno. La figura è menzionata nella *Beschreibung d. St. Rom* III 3 p. 378 e descritta da

Matz-Duhn sotto il numero 1072 (già dissi sopra che soltanto il torso è antico, ma questo senza dubbio).

Nella chiesa di S. Agnese fuori Porta Pia sta sotto il tabernacolo, eretto per ordine del papa Paolo V nel 1620, una statuetta della Santa, il torso della quale (dal collo fino ai ginocchi) è di alabastro ed appartenne in origine ad una piccola copia antica della più grande delle due figure femminili di Ercolano, esistenti ora nel Museo di Dresda. Il resto è di bronzo.

La figura è opera di Niccolò Cordieri, detto Franciosino, artista Lorenese molto stimato da Clemente VIII e da Paolo V. Siccome Cordieri morì nel 1612, così la statuetta deve aver avuto un altro posto prima che fosse scelta per ornamento dell'altare principale sotto il nuovo tabernacolo. La figura è menzionata da Titi p. 329 e nella *Beschreibung* III 2 p. 447 f.

Chi passa per la via Nomentana, vede un adito alla chiesa per mezzo di un ponte a destra dell'apside. Sopra la porta evvi una nicchia, nella quale è collocato un busto della Santa composto da due frammenti antichi, un torso cioè di una statua di Diana ed una testa femminile non appartenente in origine al torso. Il naso ed una parte del labbro superiore sono di ristauro. Quel ponte fu costruito nel 1600.

Nella cripta di S. Croce in Gerusalemme si trova una statua di S. Elena, che tiene la croce nel braccio destro. Le parti moderne sono giustamente notate da Matz-Duhn sotto il numero 584. Il corpo ben conservato è una copia antica di una nota figura di Giunone. L'unico esemplare di questo tipo, che porti la testa originale, faceva parte una volta della collezione Borghese, ora della collezione Jacobsen a Copenhagen.

La figura rassomiglia come una sorella alla Giunone Barberini nel Vaticano, con alcune differenze specialmente nelle teste però abbastanza grandi per poter assicurare, che i due originali fossero diversi (v. il testo del *Einzel-Verkauf* di Arndt-Amelung n. 280). La nostra copia non è delle più belle; ma è interessante l'accrescersi continuo del numero delle copie della Giunone Borghese, mentre della Barberini non abbiamo che una copia della testa sola.

I tre altari della cripta furono ornati nel 1601 da P. P. Rubens con tre grandi quadri, che il Titi vide ancora al posto (p. 244) Poi, non si sa quando, furono trasportati nella biblioteca del

convento, perchè nella cripta soffrivano per l' umidità del luogo; e dopo la rivoluzione francese furono venduti dai monaci col consenso del papa per 5000 scudi a Pietroburgo (*Beschreibung* III 1 p. 567). Quella statua dunque dev' essere stata fatta nel tempo che intercede fra la pubblicazione del Titi e la rivoluzione francese.

Aggiungo un cenno riguardo ad una statua di S. Giuseppe, di cui debbo la conoscenza al sig. dott. Pollak. Essa si trova in un cortile coperto di una scuola di monache istituita nel palazzo già Sacripante. Quando la descrissero Matz-Duhn (n. 1317), le mani non erano ancora ristaurate come oggi, la destra con gesto di benedizione o di protezione, la sinistra coi gigli, attributo caratteristico di S. Giuseppe. Per errore il Duhn dice venduta la figura nel 1878 ad un antiquario fiorentino. Oltre le mani sono ristaurati il naso, il collo e qualche piega del vestito, mentre i piedi e la base sono rotti, ma antichi, ed appartengono alla figura. La testa è un ritratto di Antonino Pio.

La figura è di rozzo lavoro, non senza interesse però riguardo al vestito ed agli stivali, tutti due di una forma strana e della quale io non conosco altro esempio. Ma mi pare fuori dubbio essere rappresentato un greco, non un romano, perchè la figura porta il mantello, come si porta l' himation, mai la toga.

W. Amelung.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΟΝ.

Im letzten Hefte des *Bulletin de Correspondance Hellénique* hat Jouguet mehrere Inschriften aus Aegypten veröffentlicht. Eine Stele aus Koptos (jetzt im Museum von Gisch) ist sehr interessant für das Verständniss der aegyptischen Finanzverwaltung in der Kaiserzeit; dieselbe Inschrift wurde gleichzeitig auch von Flinders Petrie und Hogarth veröffentlicht (Koptos. London 1896 p. 27 sqq. pl. XXVII u. XXVIII) (1). Die Inschrift hat folgende Einleitung:

ἐξ ἐπιταγῆς ///////////
/////////// ὅσα δεῖ τοὺς μισθ[ω-
τὰς τοῦ ἐν Κόπτωι ὑποπείπτον-
τος τῆι Ἀραβ[ι]αρχία(ι) (2) ἀποστολίου πράσ-
σειν κατὰ τὸν γνώμονα τῆιδε τῆι
στήληι ἐνκεχάραχται διὰ Λουκίου
Ἀντιστίου Ἀσιατικοῦ ἐπάρχου
ὄρους Βερεν(ί)κης.

Dann folgen Bestimmungen über die Höhe der Taxe, die verschiedene zum Seewesen gehörige Leute für sich, ihre Weiber und ihr Gepäck zu zahlen hatten. Wofür sie entrichtet werden sollte, erhellt aus der Bestimmung Z. 13: πορείας ἐξερχομένης ἑκάστου πιττακίου τοῦ ἀνδρὸς ἀναβαίνοντος δραχμὴν μίαν, γυναικῶν πασῶν ἀνὰ δραχμὰς τέσσαρας und aus Z. 30, wo man ταφῆς ἀναφερομέ|νης καὶ καταφερομένης δραχμὴν μ[ί]αν τετρώβολον zahlt (3).

(1) Das Buch ist mir erst bekannt geworden, während mein Aufsatz schon gedruckt wurde. Darum konnte ich nicht überall auf die Ausführungen Hogarth's eingehen.

(2) Das ι in Ἀραβιαρχία findet sich nur in der Copie Jouguet's, die hier etwas genauer zu sein scheint, als die von Flinders Petrie.

(3) S. Wilhelm *B. d. C. H.* 1895 p. 250 und die Bemerkung Jouguet's. Die Vermuthung Wilhelm's wird bestätigt durch die Copie Petrie's.

Also war die Taxe eine Reisetaxe für die Reisenden von Koptos, wahrscheinlich nach Berenice und *Μυὸς ὄρμος*. Datiert wird die Inschrift nach dem 9. Jahre Domitians (J. 90 s. Hogarth p. 28), dessen Name ebenso wie der Name seines *praefectus Aegypti* (1) ausradirt worden ist. Die Bestimmung betrifft nicht alle Reisenden, sondern fast ausschliesslich die bei der Flotte Beschäftigten, und zwar nur diejenigen, welche Privatgewerbe trieben; Soldaten werden nicht erwähnt, sind also von der Taxe frei, während ihre Weiber bezahlen müssen. Was war aber diese Taxe und wofür wurde sie eigentlich bezahlt?

Es ist klar, dass unsere Taxe gar nichts gemein hat mit dem *vectigal alabarchiae*, das in Aegypten und Augustamnica *super transductione animalium* erhoben wurde (2); die Identität beider *vectigalia* könnten wir nur in dem Falle annehmen, wenn *alabarches* und *arabarches* als identisch anzusehen wären. Alle Zeugnisse aber die wir über beide Chargen haben, sprechen gegen diese Annahme. Erstens sind *Ἀραβάρχης* und *Ἀλαβάρχης* beide inschriftlich bezeugt (*Ἀραβάρχης C. I. G.* 5075. 4751, Alabarchen nur ausserhalb Aegyptens in Lycien *C. I. G.* 4267 (3) und Euboea *Bull. de corr. Hell.* XVI 119; s. Seeck bei Pauly-Wissowa Realenc. I 1271), und damit ist die Möglichkeit des Schwankens zwischen ϱ und λ, wie es Schürer (Zeitschr. für wissensch. Theologie 1875, p. 13-40) angenommen hat, beseitigt. Zweitens ist, trotz des Mangels an Zeugnissen, leicht zu ersehen, dass die Competenzen des Alabarchen und Arabarchen ganz verschiedene sind. Alle Stellen die vom Alabarchen sprechen weisen mit Deutlichkeit auf seine Beziehungen zur Finanzverwaltung und zwar in ganz Aegypten, was schon sein Wohnort Alexandria allein zeigt (4). Der Arabarch aber ist sicher

(1) Dass letzterer Mettius Rufus (Sueton. Domit. 4) gewesen sei, vermutet P. Meyer *Hermes* 1897, p. 212.

(2) *Cod. Just.* IV, 61, 9. Jouguet p. 176.

(3) Vergeblich gesucht von O. Benndorf, Reisen in Lycien I p. 124-125.

(4) Das Beste was über die Alabarchie gesagt ist bleiben die Ausführungen von Lumbroso, *Recherches sur l'économie* etc. p. 214 sqq. cf. p. 236, s. auch Marquardt Staatsverw. I p. 446, 447 (t. IX p. 410 der französischen Uebersetzung). Lumbroso ist nur dahin zu berichtigen, dass nach den angeführten Inschriften das *vectigal alabarchiae* oder die *θεία ἀλαβαρχία* (C. I. C. III Novell. Iust. XI cap. II, III p. 718) nicht nur in Aegypten sondern

nichts anderes als der Verwalter desjenigen Teiles von Aegypten der Arabia hiess (1). Zuweilen wurde die Arabarchie mit der Verwaltung der Thebais vereinigt (*C. I. G.* 4751; dasselbe wird wohl bezeichnet durch die Zusätze *ἐπὶ τῆς Ἰνδι[κῆς κ]αὶ Ἐρυθρᾶς [θα-λ]άσσης C. I. G.* 4905; Letronne, *Rec.* n. 73 und *στρατηγὸς τῆς Ἰνδικῆς καὶ Ἐρυθρᾶς θαλάσσης C. I. G.* 4897 *b* Letronne 72) (2), was aber nicht die Regel war, da wir eine Inschrift (3) haben, wo ein gewisser *Πτολεμαῖος ἀραβάρχης* schlechtweg genannt wird. Schon im 3. Jahrhundert v. Chr. bildeten Arabia und Thebais zwei besondere Districte (s. *Rev. Laws of Ptol. Phil.* col. 65. col 72), und wir haben keinen Grund anzunehmen, dass es unter den Römern anders geworden sei. (cf. Aristides *Αἰγύπτιος* p. 349 Jebb).

Das Gesagte dürfte genügen, um die Identität des Alabarchen und Arabarchen als unmöglich zu erweisen. Dann haben wir aber auch keinen Grund das *ἀποστόλιον ὑποπῖπτον τῇ Ἀραβ[ι]αρχίᾳ* (4) unserer Inschrift mit dem *vectigal alabarchiae* des Codex für identisch zu erklären. Die besondere Art der Taxe erhellt schon aus ihrem Namen *ἀποστόλιον*, was vielleicht mit *ἀπόστολος* Flotte (s. *C.I. A.* 809 Col. 6 vs. 1-39; Stephanus s. v.) zusammenhängt und demnach eine Taxe bezeichnet, die von den Seeleuten bezahlt wurde (5). Die Ursache der Aufstellung unserer Inschrift sucht Jouguet aus

---

im ganzen römischen Osten existierten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Alabarchie eine allgemein hellenistische Institution ist, die von den Römern übernommen worden ist.

(1) S. den analogen Titel *Λιβυάρχης* Polyb. 15, 25, 12. Lumbroso a. a. O. p. 240.

(2) Die beiden letzten Inschriften stammen aus der Zeit der Ptolemaeer; über die *Ἰνδική* und *Ἐρυθρὰ θάλασσα* s. Letronne *Rec.* II p. 42. 43.

(3) *C. I. G.* 5075, wohl nicht aus der Römerzeit, wie die sehr zweifelhafte Ergänzung *Ἰουλίου* bei Brandis Pauly-Wissowa. Realenc. II p. 313 voraussetzt.

(4) Der Schreibfehler *Ἀραβιαρχία* ist bezeichnend für die Bestimmung der Functionen des Arabarchen; aus ihm geht hervor, dass wir in dem Arabarches den Vorsteher Arabiens, nicht der Araber haben, und ihn mit dem mehrmals vorkommenden *ἐθνάρχαι* (s. Lumbroso a. a. O. p. 236-237) nicht vergleichen dürfen.

(5) Möglich ist es aber auch, dass *ἀποστόλιον* ebenso von *ἀποστέλλω* gebildet ist, wie *ἀναβολικὸν* von *ἀναβάλλω* (S. Röm. Mitth. 1896 p. 320, 321) und eine Reisetaxe überhaupt bezeichnet (ähnlich Hogarth p. 30, der auch die wahre Natur der Taxe erkannt hat).

dem Umstand, dass sie vom *praefectus montis Berenices* aufgestellt ist, zu erklären. Und zwar meint er, dass dieser Beamte nicht nur mit dem Commando des Postens in Berenike, sondern auch mit dem der Posten am erythräischen Meerufer beauftragt gewesen sei, und dass ihm dafür eine kleine Flotte zur Verfügung gestanden habe. « *Sans aucun doute*, fährt er fort, *il devait avoir souvent besoin de renouveler son matériel et ses hommes .... Il n'est donc pas étonnant, qu'il ait eu à faire connaître à ses subordonnés ..... le tarif des droits de transport* (p. 178) ».

Diese Erklärung ist entschieden falsch. Erstens ist es klar, dass der *praefectus* die Inschrift bloss als Unterbeamter der Arabarchie aufgestellt hat, zweitens sind die Functionen des *praefectus* von Jouguet ganz falsch verstanden worden.

Praefectus montis Beronices oder *Berenicidis* (1) ist aus mehreren Inschriften bekannt (*C. I. L.*, III, 32, 55, cf. 40; Grut. 130, 1 = Dessau 2700 (2); *C. I. L.* IX, 3083 = Dessau 2699; X, 1129, D. 2698). Sein vollständiger Titel lautet *praefectus praesidiorum et montis Beronices* (*C. I. L.* IX, 2083). Ueber seine Functionen wird verschieden geurtheilt (3). Ruggiero (*Diz. epigr.*, l. c.) hält ihn für den Commandirenden des Hafens von Berenike und zugleich (hierin Letronne und Marquardt folgend) für den Vorsteher der in dieser Gegend befindlichen Steinbrüche. Das erstere ist sicher unmöglich; denn ein Hafencommandant kann schwerlich den Titel *praefectus montis* führen. Wahrscheinlich ist das letztere; es ist aber zu betonen, dass der *prafectus montis* nicht die Steinbrüche selbst verwaltete, sondern nur das Oberkom-

(1) Mons Beronices wird wohl richtig von Letronne mit dem Σμάραγδος ὄρος des Ptolemaeus identificirt, s. *Oeuvres* I, 2, p. 110; cfr. Smith *Dict. of Geogr.* s. v. Dieser letzte aber bildet wohl nur einen Theil des *mons Beronices*, der sich der Ostküste Aegyptens entlang zieht.

(2) Diese aus Rom stammende, durch mehrere gute Abschriften des XVI. Jahrhunderts überlieferte Inschrift (sie wird demnächst in den Supplementen des VI. Bandes des *C. I. L.* erscheinen) ist von Ligorius Taur. 8 aufgeführt mit der Angabe '*in Pannonia*'. Mommsen hat sie desshalb in *C. I. L.* III 187* unter die *falsae vel alienae* aufgenommen: was aber Julius Jung (Wiener Studien, 1892, p. 253) nicht zu Zweifeln an der Echtheit überhaupt hätte veranlassen sollen.

(3) S. Letronne, *Statue vocale de Memnon*, *Oeuvres* I, 2, p. 109; Marquardt, Staatsverw, II, p. 263, n. 2; Julius Jung, Wiener Studien, 1892, p. 264, *Dizionario epigr.* I, p. 285.

mando über Truppen hatte die sich in den Metalla zu deren Schutz befanden s. *C. I. G.* 4713, 4713 f. und *E. E.* VIII p. 427, nn. 7-10 *Rev. d. Et. gr.* 1889, p. 176 (1). Allerdings waren die Functionen des Praefectus rein militärischer Art (2), und J. Jung (l. c.) hat entschieden Recht, wenn er ihn für den Befehlshaber der Militärabteilungen hält, die die Strasse aus Coptos nach Berenike und *Μυὸς ὅρμος* im Stande erhielten und beschützten (*C. I. L.* III, 6627, Jul. Jung, l. c. p. 264, n. 316). Da die Strasse (Strabo 17, 615) meist durch Bergland (Plin. *n. h.* VI, 102) führte und der Praefectus zugleich die anderen *vexillationes* des ganzen *mons Beronices* unter sich hatte, so erscheint der Titel *praefectus montis* vollständig gerechtfertigt (3); diese Erklärung wird auch durch die Papyrusurkunden bestätigt. In dem von O. Hirschfeld (Sitzungsber. der Berliner Akad. 1892, p. 817 sqq.) publicirten und erläuterten Papyrus, wahrscheinlich vom J. 196/197 werden unter anderen Polizeibehörden auch *ὀρεοφύλακες ὁδοῦ Ὀάσεως* erwähnt, die sicher dieselben Functionen bei der Strasse nach der grossen Oase hatten, wie unsere *praesidia* bei der nach Berenike. Am meisten gefährlich waren auf beiden Strassen die Bergschluchten und Bergpässe, die auch durch Castelle befestigt und durch Soldaten oder Polizisten besetzt wurden (4).

(1) *Lex metalli Vipascensis* z. 24 (Bruns *Fontes*[6] p. 268); *tribunus militum* im Marmorbruche bei Sirmium Passio Ss. IV Coronatorum (Büdinger, Untersuchungen p. 333, 334; de Rossi, *Bull. crist.* 1879 p. 53). Cf. die *praesidia in saltibus C. I. L.* VIII, 14603.

(2) Das zeigt schon die Carriere des M. Artorius, Dessau 2700.

(3) Ueber die Militärstationen der Strasse s. Lumbroso, *L'Egitto dei Greci e dei Romani*, ed. II, p. 33 e sgg.

(4) Ebensolche Schutzmannschaft für die Wüstenstrassen haben wir vielleicht in den *ἐρημοφύλακες*; Mahaffy *on the Flinders Petrie papyri* Dublin 1891, p. 70 ff. Hirschfeld l. c. p. 821 (der *ὀρεοφύλαξ* = *saltarius* der Glosse *Corp. Glossar.* II, p. 177 s. Hirschfeld Sitzungsber. der Berl. Akad., 1891. p. 873 n. 142 hat wohl mit unseren Polizeibeamten nichts zu thun). Ausserhalb Aegyptens haben wir ähnliche Einrichtungen z. B. in der Schweiz, wo dieselben Functionen der Municipalmiliz übertragen waren (s. *C. I. L.* XIII, 5010, Mommsen, *Inscr. Helvetiae*, n. 119; cf. Brambach, *Inscript. Rhen.*, n. 136; *C. I. L.* XII, 1368. Dazu Mommsen, Die Schweiz p. 20, vgl. Hermes, 1887, p. 456; Hirschfeld, Gallische Studien, Sitsungsber. d. Wiener Ak. 1883, p. 311 ff.). In der Anm. zu *C. I. L.* XII, 1368 sagt Hirschfeld allerdings, dass man den *praefectus praesidiorum* der Inschrift mit unserem *praefectus montis Be-*

Als Inhaber eines solchen militärischen Commandos stand der

---

ronices nicht vergleichen dürfe, beachtet aber nicht, dass, obwohl ihre rechtliche Stellung eine ganz verschiedene ist, die Functionen doch dieselben bleiben. Ebenso sind die ὀρεοφύλακες in Aegypten etwas ganz anderes als die Legionssoldaten der Inschr. *C. I. G.* III, 6027, ihre Functionen aber sind dieselben. Militärische Stationen auf den Strassen zur Beschützung der Reisenden haben wir vielfach in Italien bezeugt; s. Suet. Aug. 32 Tiber. 37 und die von Henzen (Röm. Mitth. 1887, p. 14 ff. *C. I. L.* XI, 6107) publicirte Inschrift, welche ein Detachement Flottensoldaten unter einem *evocatus agens at latrunculum* an der via Flaminia am Furlo-Pass nennt. Sehr lehrreich sind die aus d. J. 188 n. Chr. stammenden Africanischen Inschriften *C. I. L.* VIII, 2444. 2495: . . . *burgum speculatorium inter duas vias ad salutem commeantium nova tutela constitui iussit* [*Ti. Claudi*]*us* [*G*]*ordianus v. c. leg. Aug. pr. pr.*; cf. Cagnat, *L'armée romaine d'Afrique*, p. 569. Vorläufig sei nur erwähnt dass Eutychius (*Annales* ed. Pococke, Oxford 1658, I. p. 303 lat. Uebersetzung des arabischen Textes) von Herodes berichtet, er wäre *viarum praefectus contra latrones in Galilaea* gewesen. Die maassgebende Quelle Josephus drückt sich ziemlich unbestimmt aus, *Antiquit. Iud.* XIV, 158 τὴν Γαλιλαίαν ἐπέτρεψεν; *Bell. Iud.* I, 203 Φασάηλον . . . στρατηγὸν καθίστησιν, . . . Ἡρώδην ἐπὶ τοῖς ἴσοις ἔστειλεν εἰς Γαλιλαίαν, woraus man schliessen kann, dass Herodes Verwalter Galilaeas gewesen ist. Die Nachricht des Eutychius ist insofern interessant, als sie vielleicht den richtigen Titel angiebt. Dass ein ähnliches Amt schon unter den Ptolemäern (Ptolemäus VIII) vorhanden war beweist mit voller Sicherheit die Inschrift aus dem Museum von Alexandrien (s. Strack Ath. Mitth. 1894 p. 229), wo ein gewisser Σωτήριχος Officier der ἀρχισωματοφυλάκων abgesandt wird von dem Epistrategen der Thebais ἐπὶ τὴν συνα[γω]|γὴν τῆς πολυτελοῦς λιθείας καὶ ἐπὶ τῶν | πλῶν καὶ παρεξόμενος τὴν ἀσφάλειαν το[ῖς] | κατακομίζουσι ἀπὸ τοῦ κατὰ Κόπτον ὄρου[ς] | τὰ λιβανωτικὰ φορτία καὶ τἄλλα ξένια. Τὸ κατὰ Κόπτον ὄρος ist sicher die arabische Bergkette *mons Beronices* der Römer. Der Soterichos, ebenfalls ein Militär, bekleidet zugleich wie unsere Praefecten ein Civilamt (s. Strack a. a. O. p. 232). Dieser rein militärische Character der Charge des *Praefectus montis* und seine Beziehungen zu der grossen Karawanenstrasse werden durch eine andere von Petrie veröffentlichte Inschrift, ebenfalls aus Koptos, jetzt im British Museum, bestätigt (s. Flinders Petrie und Hogarth op. cit. o. 26 pl. XXVIII):

Imp(erator) Caesar Domitianus Aug(ustus)
Germanicus pont(ifex) maximus trib.
90 n. Ch. *potest. cos. XV censor perpetuus p. p.*
pontem a solo fecit.
! !
Q. Licinio Ancotio Proculo praef. cast(rorum)
L. Antistio Asiatico praef. Beren(icidis)
cura C. Iuli Magni (centurionis) leg. III Cyr(enaicae)

Praefectus zu gleicher Zeit unter dem *Praefectus castrorum* und dem Verwalter des ganzen Landes, dem Arabarchen (1).

Diese Erörterungen erklären vollständig die Berechtigung des τέλος ἀποστολίου. Die Taxe wurde bezahlt für den Schutz, den die Arabarchie durch den *praefectus* den Karawanen gewährte; dafür waren sie vor Ausplünderung durch die zahlreichen Räuberbanden die die Strasse unsicher machten sicher (2); vielleicht wurden den einzelnen Karawanen Begleiter aus den *praesidia* mitgegeben, wie es noch jetzt geschieht. Die Arabarchie benutzte diese Gelder wohl für die Unterhaltung der Strasse und die Besoldung der Soldaten. Es ist höchst wahrscheinlich, dass unsere Urkunde nur ein Teil eines viel umfassenderen Tarifs ist, der andere Reisende und Waaren taxierte. Die Ursache der Aufstellung gerade dieses Capitels ist wohl darin zu suchen, dass bei dem vielfachen Verkehr der Seeleute zwischen Coptos und den Häfen mehrmals Streitigkeiten wegen der Erhebung des ἀποστόλιον entstanden; diese Streitigkeiten gingen bis zum Praefecten Aegyptens, der den Tarif bestätigte oder ihn sogar in Bezug auf die Seeleute änderte. Dass die Höhe der Taxe nach den Mitteln der Reisenden bemessen ist, liegt auf der Hand; dass die Hetaeren am meisten zahlen, ist charakteristisch.

M. Rostowzew.

Es ist klar, dass die vier genannten Behörden in engem Zusammenhang mit der Erbauung der Brücke stehen. Der ausradierte Name ist der des Praefecten Aegyptens (desselben, dessen Name auch in der ersten Zeile des Tarifs ausradiert ist, s. S. 76, Anm. 1). Er erscheint hier als Vertreter des Kaisers. Dann kommt der Legionscommandant, als Befehlshaber der Truppen, die die Brücke gebaut haben, nach ihm unser *praefectus Berenicidis*, als Commandant der *vexillationes*, die im Gebiete des Berglandes und auf der Strasse standen, endlich der Centurio, welcher der *vexillatio* der dritten Legion, die die Brücke gebaut hat, vorstand.

(1) Diese Beziehungen, die schon aus unserer Inschrift klar hervorgehen, werden noch durch die Inschrift Dessau 2700 bestätigt. Hier nämlich wird M. Artorius, nachdem er *praef. montis* gewesen ist, Epistrateg der Thebais, Unmöglich scheint mir die Annahme Hogarth's (p. 28), dass der *Praefectus montis* das ganze aegyptische Arabien unter sich hatte. Erstens müsste das im Titel zum Ausdruck kommen, zweitens sprechen dagegen seine rein militärischer Functionen, drittens sein Verhältniss zu dem *praefectus castrorum* Möglich ist es, dass die Arabarchie auch in der Römerzeit öfters mit der Verwaltung der Thebais vereinigt wurde.

(2) S. über die Räuber in Aegypten Lumbroso, *L'Egitto* etc., ed. II, p. 53 sgg.; cf. Friedländer, Sittengesch. II, p. 46,47.

CAIATIA o CALATIA

(nota al *CIL.* X 3893)

Le due città campane Calatia e Caiatia nei testi degli autori antichi vengono quasi sempre cambiate fra loro per colpa dei copisti: il Lepsius (*Inscr. Oscae* p. 113) ed il Mommsen (*I. R. Neap.* p. 203) per i primi hanno chiarito la tradizione assai confusa sopra questi due luoghi, dimostrando che *Caiatia* è identica coll'odierno Caiazzo e che il sito di *Calatia* si trova presso le chiese di S. Nicolò della Strada e S. Giacomo alle Galazze, fra Caserta e Maddaloni. Caiatia ai tempi imperiali è stata municipio ed ha un patrimonio epigrafico abbastanza ricco (*CIL.* X 4570-4614. 8235-8237), Calatia invece dopo Augusto non viene mentovata nè da scrittori (tranne la tavola Peutingerana) nè da epigrafi, di modo che il Mommsen (*CIL.* X p. 370) conclude: *Hoc silentium auctorum qui post Augustum scripserunt omnium, item quod eius reipublicae tituli adhuc nullum indicium suppeditaverunt, vix et ne vix quidem explicari potest, si res publica Calatiae permansit. Itaque credide-rim Calatiam quoque mature cum Capua contributam esse.*

Ora il Mommsen ha pubblicato (*IRN.* 3626 = *CIL.* X 3893) la seguente iscrizione di un gran cippo di marmo, conservato nel museo di Napoli:

FAL · RESTITVTO · MILIT ·
KAIATIA MIL · ANN · V · VIXIT ANN · XXIIII
MA MATER OPTIMO FILIO F
*testai*AENTO EIVS

Il primo editore, Fr. Daniele (*le forche Caudine* ed. 1778 p. VII), aveva letto nella riga seconda KALATIA, ma il Mommsen rigetta come sbagliata questa lezione: e sulla sua autorità il Kubitschek (*imperium Romanum tributim discriptum* p. 13) ha annoverato Caiatia fra le città della tribù Falerna.

Sembra però che il Mommsen non abbia tenuto conto del fatto, che la detta *basis ingens* è tornata alla luce proprio presso S. Nicola della Strada, cioè sul terreno dell'antica Calatia (v. Beloch *Campanien*² p. 370-372). Che un soldato oriundo di Caiatia abbia trovato la sua sepoltura in Calatia non è certamente impossibile, ma sarebbe sempre un caso ben singolare. Inoltre esaminando due calchi in carta favoritimi dall'amico prof. Sogliano, mi sono convinto, che la lezione del Daniele KALATIA è la più probabile. Nell' epigrafe scritta in caratteri buoni ma lunghetti e abbastanza serrati del sec. secondo di C., la differenza fra l' I, la T e l' L è piccolissima: niente di meno mi pare si scorga chiaramente la piccola sbarra orizzontale dell' L. Anche il ch. Mau, dopo aver gentilmente riscontrato la lapide originale, mi scrive essergli più probabile la L che l' I. L'iscrizione dunque è pregevole perchè rappresenta l'unico documento dell'esistenza municipale di Calatia nell' epoca imperiale, e perchè ci attesta che i suoi cittadini appartenevano alla tribù Falerna della grande e vicina Capua.

Ch. Huelsen.

SITZUNGEN

8. Januar: L. A. Milani über die Votivbronzen der Idaeischen Zeusgrotte. Dazu Petersen.

22. Januar: Amelung über Reste alexandrinischer Skulptur. — H. Graeven über ein Porträt Amalasunta's in einem Elfenbeinrelief. — R. Engelmann über eine Inschrift von Girgenti. Dazu Huelsen.

W. Amelung parlò di alcuni avanzi dell'arte alessandrina, prendendo per base gli studii di Th. Schreiber. Confrontando le sculture ellenistiche trovate in Egitto stesso ed un certo numero di ritratti di donne riconosciuti egiziani per l'acconciatura dei capelli ed ellenistici per lo stile artistico, egli tentò di provare tutte queste sculture avere un certo carattere comune ed individuale che non si trovi egualmente deciso nelle opere di altre scuole dello stesso tempo. Presentando poi le fotografie di alcune altre teste, credette poter dichiarare anch'esse per opere alessandrine o almeno copie di tali, causa la rassomiglianza con quelle prima menzionate. In fine egli dimostrò quella scuola artistica alessandrina essere un ramo della scuola di Prassitele, perchè molti tratti caratteristici di quelle opere si trovino già sviluppati nelle ultime opere di quel grande maestro ateniese (v. Bullett. d. Commiss. arch. comunale).

5. Februar: G. Tomassetti über Alterthümer von Tusculum. — Savignoni über ein Relief attischen Ursprungs im Thermenmuseum. Dazu Petersen. — Petersen über ein Vasenbild welches Odysseus vor Kirke darstellt (s. Jahrbuch 1897 S. 55).

Tomassetti: Una nuova scoperta sopraggiunge ad arricchire la già copiosa messe archeologica delle antichità Tusculane, cioè delle numerose ville romane di quel territorio. Fin dall'anno scorso la questura di Roma ebbe una communicazione anonima, che varî oggetti antichi si erano rinvenuti nel sito detto *prata porzia*, ch'è il bacino di un lago disseccato, tra Frascati e la via Labicana, nel piantarsi la vigna del sig. Angelo Cortesi, e che furtivamente venivano sottratti. Si recò sul posto un ispettore del Ministero dell'istruzione; ma nulla vi ritrovò: soltanto, proseguendo ad informarsi, riseppe che v'erano stati scoperti alcuni condotti di piombo con la iscrizione

di *L. Octavius Laenas*, antico possidente tuscolano, già noto per altre memorie lapidarie (*C. I. L.* XIV, 2610; della stessa famiglia del console del 131 — ivi, 2636 — e Klein, *ad annum*).

Parecchi mesi dopo, il proprietario fu informato che gravi sottrazioni aveano luogo nel suo fondo; e si riseppe che una sola statuetta era stata venduta per 12000 lire. La giustizia ha fatto il suo corso; ed ora mentre si procede in via penale contro i responsabili, noi riassumiamo le scoperte, che consistono in tre gruppi, l'uno più scarso ma importante, di sculture greche; l'altro di sculture romane di tipo decorativo; il terzo di sculture iconiche o domestiche. Al primo appartengono: la statuetta di efebo nudo conservatissima, quantunque spezzata in nove frammenti, di tipo Lisippeo, di egregio lavoro; una piccola testa di altro efebo, alquanto corrosa dall'acqua, col naso un pò guasto; un'altra testina pure di efebo, in aria languida, come se fosse ferito, col naso alquanto danneggiato. Al gruppo decorativo appartengono due statue di amorini nudi alati, con le ali raccolte, e con le mani avvinte al tergo, non lavorate nella parte posteriore; un'altra statuetta di amore nudo alato, con capelli ricinti sulla fronte da un cerchietto; una piccola testa di Giove, una di Minerva ed altri 40 pezzi di sculture da ricomporsi. Al terzo gruppo spetta una testa muliebre, di proporzioni naturali, coi capelli disposti a squame sulla fronte ed ornati di *stefane* ch'è un ritratto abbastanza vivo. Tralascio di enumerare gl'intonachi dipinti, i giocattoli, le lucerne, i frammenti di vetro e di arnesi domestici d'ogni specie. Le costruzioni che ho potuto esaminare sul posto, sono di grandi terme, con muri di sperone nei lati principali e di buon laterizio nell'interno; con vasche o piscine semicircolari e con imposte di porte ornate con marmi, o con terrecotte assai eleganti.

Le terme occupavano la pianura che formava un giorno questo lago; e la villa sorgeva sulle colline adiacenti; come attestano i ruderi sparsi qua e là su di esse. Se veramente proviene da questi scavi la fistola plumbea di Ottavio Lenate, si può credere che questi sia stato il possessore di questo delizioso luogo nel primo secolo incirca dell'impero. Ma sul possessore di esso nel tempo successivo ci viene luce da nuove fistole plumbee scoperte più recentemente, e di certissima provenienza, essendo state scavate quasi sotto a' miei occhi nell'autunno decorso. Due di esse portano il nome del plumbarius *Cincius Felix* (*fecit*) e due portano, impresso a rovescio, il nome di *L. Novius Crispinus*. Dev'essere questi il console designato nel secondo semestre del 150 (Klein *ad ann.*). Ed è singolare che da questo medesimo luogo proviene un cippo marmoreo rappresentante in bellissimo rilievo una *sella curulis*, il quale si trova ora nel giardino Santovetti in Grottaferrata (v. la mia Campagna Romana vol. II, p. 143). Che questo fondo abbia portato il nome di *Crispinus* fino al secolo VIII, rilevasi dal Regesto del pontefice Gregorio II, nel quale si trova che fu affittato al presbyter Georgius il *fundus Crispinis* (sic) *via lavicana miliario plus minus XIIII;* luogo che corrisponde precisamente a questo che dista da Roma 14 miglia e guarda la via Labicana. Questo fondo faceva allora parte della *massa Fistis* memoria di L. Valerius Festus noto possidente di quella regione (Henzen Bull. Instituto 1856), *massa* che rappresenta il villaggio erede locale della tribù *Pupinia*, che confinava

in quel punto con la *Papiria*, del territorio Tusculano. Queste importanti coincidenze topografiche e diplomatiche rendono pregevolissima questa scoperta.

Savignoni presenta la fotografia di un bassorilievo frammentario del Palatino, ora nel Museo Nazionale Romano delle Terme, il quale finora è stato soltanto descritto nell' opera di Matz-Duhn, III, n.° 3731. Esso è una copia, forse dell'epoca romana, di un bassorilievo attico del V sec. a. Cr., che per lo stile e la composizione deve collocarsi in una stessa serie coi tre noti rilievi di Orfeo, di Piritoo e delle Peliadi. Vi sono rappresentate tre donne, di cui due sono in stretto colloquio fra loro, mentre la terza si allontana. Notate le somiglianze col gruppo principale del dipinto ercolanense, Helbig 170 *b*, il disserente propone, coll'aiuto di questa, una ricostruzione del rilievo, nel quale crede sia rappresentato, con qualche variante, lo stesso tentativo di riconciliazione tra Niobe e Latona colla mediazione di Phoibe, sotto il qual nome, che si legge sul dipinto, è forse da intendersi Artemide. Alla stessa guisa poi che nei quadretti dipinti sulle pareti della famosa Casa della Farnesina, è stata riconosciuta l' imitazione dell'antico stile attico, così anche in in questa e nelle altre lastre marmoree di Ercolano (Helbig 1241, 1405, 1405 *b*, 1464), che a quelli per l' uso corrispondono, si può ritrovare la dipendenza della grande arte di Atene, e propriamente, almeno in parte, dalla pittura del ciclo polignoteo. Ora la medesima fonte si deve ammettere anche pei suddetti bassirilievi, sia a causa del rapporto esistente tra l'esemplare del Palatino ed il dipinto ercolanense, sia anche per le somiglianze colle pitture di alcuni vasi del bello stile, e specialmente del vaso di Meidias.

Petersen dice dotta e diligente la spiegazione di Savignoni, a cui non saprebbe preferire alcuna altra: fa osservare però che alcuni particolari del vestimento sembrano strani allo stile del secolo quinto. Quindi se copia di un' opera di quel tempo, la copia sarebbe per lo meno alterata.

19. Februar: Mau über den Tempel der Fortuna in Pompeji (s. Mittheil. XI 269). — Huelsen über Ausgrabungen unter Palazzo Barberini. Dazu Mariani und Engelmann. — Petersen über die architektonische Bestimmung der Provinzfiguren von Piazza di Pietra (s. Mittheil. 1897 II).

Huelsen: La parte settentrionale del palazzo Barberini, specialmente il lungo fabbricato fra le scuderie ed il vicolo di S. Nicola da Tolentino (v. la pianta del Nolli f. 20; quella del Lanciani f. 9 è incompleta per le costruzioni moderne), è tutta fondata sopra costruzioni antiche. Si vede una fila di camere di buon reticolato di tufo, senza uso di mattoni, i quali s'appoggiano contra un muro di sostegno formato da grandi blocchi di tufo, la cui continuazione verso Est si può vedere sul foglio accennato del Lanciani. Le camere sono coperte con volte a tutto sesto: il reticolato ben conservato si scorge in più punti fin verso l' altezza del secondo piano; ciò nonostante pare che questi considerevoli avanzi finora siano sfuggiti all'attenzione dei topografi: certo è che non si trovano segnate nemmeno sulle più recenti piante archeologiche della città.

Rifacendosi in questi giorni il pavimento di una di queste celle, sotto il suo livello si trovò una quantità stragrande di vasetti di terracotta (si disse almeno due mila) di forma speciale. Sono foggiati a guisa di un cilindro aperto di sopra, chiuso e fornito di una punta di sotto; la lunghezza varia da cm. 13 a 17, il diametro da cm. 4 a 5 ½; la superficie esterna è rigata a vite. Tali vasetti, sebbene già trovati non di rado negli scavi urbani, non sono mai tornati alla luce in quantità così grande: e nulla finora si è stabilito sul loro uso. Il rif. notò che a breve distanza dal palazzo Barberini esistettero le antiche *officinae minii inter aedem Florae et Quirini* (v. *Rhein. Museum* 1894 p. 407). Cilindri di terracotta come quelli descritti (dei quali il rif. esibì alcuni esemplari) sarebbero molto adatti a contenere colori in polvere: l'orificio superiore si dovrebbe credere chiuso mediante una pezza o vescica, assicurata con filo alle righe della parte esteriore del tubo, mentre la punta serviva per infiggerli nella terra oppure in qualche arnese speciale a mo' di tavolozza.

A questa spiegazione si opposero il dott. Mariani, il quale credette che i vasetti fossero piuttosto destinati ad usi architettonici, specialmente alla costruzione di vôlte leggere, come esistono a Ravenna (Durm *Baukunst der Römer* fig. 173), ed il prof. Engelmann, il quale, ricordando certi ritrovamenti fatti nelle provincie renane, vi ravvisò un apparecchio sepolcrale, che avrebbe servito p. es. per riporvi fiori. — Il riferente notò che la costruzione accennata dal dott. Mariani è bizantina sì, ma finora non mai accertata fra le rovine della Roma imperiale; e che i vasetti designati dal Fiedler (*Altertümer von Xanten* tav. 36) hanno una forma affatto diversa. Conchiuse però che anche la spiegazione da lui proposta non è che ipotetica, e che possiamo aspettare una soluzione definitiva soltanto da ritrovamenti ulteriori.

[Mercè la gentilezza del ch. arch. Giovenale ho potuto esaminare un vasetto originale ravennate, proveniente dalla calotta sferica della chiesa di S. Giovanni in Fonte (battistero degli ortodossi). La forma è affatto identica, ma le dimensioni sono un poco più grandi (cm. 20 × 8). L'essere adoperato tali vasetti in vôlte leggere però non ci forza a crederli destinati originariamente a tale uso, non più che p. es. le *ollae* innestate nelle vôlte del Circo di Massenzio sono fabbricate con questo scopo tecnico.]

5. März: E. Loewy über den *Hercules olivarius des Skopas*. (s. o. S. 56 ff.) — Huelsen *scalpo* und *sculpo* (s. Philologus 1897 Heft 2). — Petersen über eine in einem Vasenbilde wiedererkannte Statuette der Athena (s. Mittheil. Heft 2). —

19. März: R. Wuensch über von ihm im Museo Kircheriano wiederaufgefundene Bleitäfelchen mit Verwünschungen. — Petersen über ein alterthümliches Bronzegeräth von Lucera (s. oben S. 3 ff.).

9. April: G. B. Giovenale über die Mauern von Alatri. — L. Mariani über Peplosfiguren archaischer griechischer Kunst und ihren kunstgeschichtlichen Zusammenhang. — Huelsen über eine griechische Inschrift von Angora.

Mariani ha trovato alla Canea nell' isola di Creta una statua, la quale riproduce esattamente il tipo della statua Boncompagni (Brunn-Bruckmann n. 357); a questa però manca la testa antica che è conservata nell'esemplare cretese. Questa testa è uguale ad una del Museo Torlonia (n. 486) ed affine a molte altre, le quali tutte, come la statua, appartengono alla cerchia delle sculture olimpiche. Anche una statua del Museo Jacobsen riproduce, ma rovesciato, lo stesso motivo. Un confronto tra le tre statue citate fra loro, e con altre opere della stessa cerchia e con il modello vivente vestito di peplos di panno, dimostra che una parte delle caratteristiche dello stile è determinata dal costume e che la statua Jacobsen è più vicina di tempo alle sculture olimpiche delle altre due. Cita molti altri monumenti che si collegano colla serie, provanti che il tipo non è esclusivo di un soggetto, ma si presta a varie rappresentanze. Passa in rassegna tipi derivati, imitazioni e copie, ed esclude dalla serie antica, per ragioni stilistiche, la statua del Museo Borghese (Brunn Bruckmann 261, 262). Conclude che il materiale non è ancora sufficiente per definire la questione storico-artistica, crede però tutte queste opere peloponnesiache, perchè sullo stile influisce il costume dorico, e propende col Furtwängler a ritenere argiva l'origine del tipo.

Il lavoro del Mariani, con molte illustrazioni, verrà pubblicato in uno dei prossimi fascicoli del Bullettino della Commissione Archeologica Municipale.

Huelsen: Nelle *Athenische Mittheilungen* 1896 p. 467 è pubblicata la seguente iscrizione recentemente trovata ad Angora nella Galazia: *Θεοῖ[ς κατ]αχθονίοις] | Αἰλία [....] | Ποπλίῳ Αἰλίῳ [.....] | Περγαμηνῷ, ἐπιδόξῳ σ[ουμ]|μαρούδῃ, κολλήγιον ἔχο[ν]|τι ἐν Ῥώμῃ τῶν συμμαρουδ[ῶν] | ἰδίῳ ἀνδρὶ χρηστῶς μοι σ[υμ]|βιώσαντι μνήμης χάριν, | ζήσαντι ἔτη λζ [ἡμέρας] | κε . Πολείτης πόλεων τῶν [ὑπο]|τεταγμένων· | Θεσσαλο[νείκης] | Νεικομηδί[ας] | Λαρίσης | Φιλιππο[πό|λεως | Ἄπρου | Βέργ[ης] | Θασί[ων] | . . . χουζ . . . | . . νω . . . | . . . βδ . . .* Sul lato destro della base vi fu un epigramma di dieci versi, ma oltre il primo distico:

Ταύτην τὴν σιήλην παριὼν φίλε χαῖρε καὶ ἔνπης
Γειγ[νω]σκων σουμμαρούδην [κεί]μενον ἐν δαπέδω

rimangono soltanto poche e lacere reliquie. — L'editore al quale si debbono per la maggior parte i supplementi sopra proposti, è rimasto incerto intorno al significato della parola *σουμμαρούδης* che vi ricorre tre volte. Egli paragona la iscrizione di Milasa (*Sitzungsberichte der Wiener Akademie* 132 p. 17: *Λούκιος Βετώνιος Ἀλέξανδρος σουμμαρούδης ἀνέθηκε* cet., e rigetta la opinione del Kretschmer (*Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache* p. 330) il quale lo spiegò come etnico. — La parola enimmatica senza dubbio non è altro che il latino *summa rudis:* il defunto quivi era un gladiatore famoso, che dopo essere stato licenziato, funzionava come maestro in

qualche *ludus gladiatorius*. A Roma si conoscevano esempi di un *summa rudis* (*C. I. L.* VI 10201) e parecchi *secunda rudis* (VI 10170. 10202; *bull. comun.* 1896 p. 122), ma l'esistenza di un collegio, probabilmente funeraticio, di tali gladiatori ci viene accertato per la prima volta dall'iscrizione di Ancira. — Sulla lapide ancirana fu anche effigiato il defunto *συμμαρούδης*, ma il rilievo si dice assai danneggiato, lochè è tanto più da rammaricarsi, perchè conosciamo oltre questa una sola raffigurazione di un *summa rudis*, ed essa in una lapide africana (*C. I. L.* VIII 10983), della quale abbiamo soltanto una descrizione molto sommaria.

23. April: Festsitzung zur Feier von Roms Gründung. GAMURRINI über Votivbronzen von Trestina. — HARTWIG über die Malerfeder. — PETERSEN über das griechische Theater nach Dörpfeld und Reisch.

DIE WIEDERKEHR DER KORA AUF EINEM VASENBILDE AUS FALERII (1).

Tafel IV/V.

Als ein Gegenstück zu dem Raube der Kora auf einem Vasenbilde in Eleusis, welches ich in den Mittheilungen des deutschen archaeologischen Instituts zu Athen 1896 S. 377 ff. und Tafel XII veröffentlicht und besprochen habe, biete ich hier auf Tafel IV/V eine neue Darstellung der Wiederkehr der Kora. Dieselbe ist bereits kurz erwähnt in Roschers Lexicon Sp. 1378 (Leo Bloch) und in den Athenischen Mittheilungen 1896 Seite 384, Anm. 2.

Das Gefäss, auf welchem sich das Bild befindet, ist ein rotfiguriger Kelchkrater mit zwei Reihen von Figuren. Die Höhe der Vase beträgt 30,5 cm., der Durchmesser 32,5. Als Fundort wird die Gegend von Cività Castellana (Falerii) angegeben. Aufbewahrt ist jetzt das Stück in der Vasensammlung der Kgl. Museen zu Berlin. Die Zeichnung, welche unserer Abbildung als Grundlage dient, wurde von Herrn Max Lübke hergestellt und von Herrn Dr. F. Winter freundlichst revidirt.

Der decorative Schmuck des Kraters ist ein einfacher und auf Vasen dieser Art fast stereotyp wiederkehrender: am oberen Rande ein Olivenzweig, am unteren Abschlusse der Bildflächen ein Mäanderband mit Kreuzplatten. Die beiden Streifen mit der figürlichen Darstellung sind durch eine schmale thongrundige Linie von ein-

(1) Dieser Aufsatz war in allen seinen Theilen fertiggestellt, als mir K. Wernickes Abhandlung « Bockschöre und Satyrdrama » im Hermes XXXII S. 290 ff. in die Hände kam. Ich konnte mich nicht entschliessen, die Nähte meines Aufsatzes noch einmal aufuztrennen und das von Wernicke Gesagte hinein zu verarbeiten. Die Resultate, zu denen Wernicke kommt, sind zudem ähnliche, wie die meinigen, wenn er auch mit etwas anderem Materiale operirt.

ander getrennt. In der unteren Zone erblicken wir auf beiden Seiten je einen Löwen und einen Stier, einander gegenüber gestellt in rein ornamentaler Verwendung, wie auf den archaischen Vasen. Mag der Künstler auch aus blosser Bequemlichkeit zu diesen geläufigen Typen gegriffen haben, der Erfolg wird damit erzielt, dass die Aufmerksamkeit des Beschauers ausschliesslich auf die Darstellung des oberen, hauptsächlichen Bildstreifens hingelenkt wird.

Dieser schildert in einer parataktischen Composition von zehn Figuren unzweifelhaft die Wiederkehr der Kora aus dem Todtenreiche. Als Mittelfigur der einen Seite, mit einem Diadem geziert und mit einem Mantel bekleidet, unter dem sich die linke Hand, das Gewand emporhebend, verbirgt, steigt die Göttin mit erhobenem linken Knie, in der Weise, dass Dreiviertel ihrer Figur sichtbar werden, an die Oberfläche. Die rechte Hand ist, wie in freudigem Staunen, erhoben: « ja, nun erkenne ich sie wieder, die schöne Welt, der ich entrückt! » Auf der anderen Seite steht, in ähnlich centraler Stellung, und gleichsam in abwartender Haltung Hermes in Vorderansicht, das bekränzte Haupt, hinter dem der Petasos sichtbar wird, nach rechts gewendet. Als Bekleidung trägt er die kurze Chlamys, ohne den Chiton. Seine rechte Hand hält abwärts das Kerykeion, die linke ist unter dem Mantel in die Seite gestemmt. Der längliche, gestreifte Gegenstand unterhalb der Hüfte kann meines Erachtens nur als ein Schwert aufgefasst werden, das auch sonst bei Hermes erscheint [Jahrbuch 1893 S. 159 mit Anm. 2] ([1]).

Um diese zwei göttlichen Figuren tummelt sich eine Schaar von acht Bocksdämonen. Einige von ihnen begrüssen mit lebhaften Bewegungen die emporsteigende Persephone, andere umtanzen in ihrer Freude den gelassen dastehenden Hermes. Von Statur sind sie untersetzt, fast fettleibig. Die mit Kränzen geschmückten, bärtigen Köpfe haben steil emporstehende Ziegenhörner über der Stirn, Ziegenohren und eine an Böcke erinnernde Gesichtsbildung. Auch die

([1]) Dem Hermes bei der Anodos der Kora eine andere Rolle zuzutheilen, als diejenige des Geleiters auf den ihm wohlvertrauten Pfaden des Todtenreichs sehe ich keinen zwingenden Grund ein. Allerdings wurde Hermes an einzelnen Orten als Buhle der Persephone gedacht (Preller, griech. Myth. I[4] S. 407), doch tritt er ja auch bei dem Raube der Kora als Führer des Gespannes des Pluton auf, wo von erotischen Beziehungen keine Rede sein kann.

kurzen Schwänze und die Genitalien (zum Theil ithyphallisch), sind thierische, bocksartige. Die Füsse sind dagegen menschlich gebildet.

Die Frage, wie wir diese Wesen aufzufassen und zu benennen haben, ist bei unserer sonst so einfachen Darstellung der *ἄνοδος* der wichtigste Punkt. Die « Böcke » sind ja neuerdings mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen, ohne dass eine Uebereinstimmung der Meinungen erzielt worden wäre (1). Ich gebe hier zunächst eine Uebersicht der mir bekannten Bocksdämonen auf griechischen Vasen:

A. Typus mit Menschenfüssen.

1) Schwarzfiguriges Innenbild einer Schale in Privatbesitz in Theben, abgebildet bei Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthume S. 339 (G. Körte). Die Figur zeigt steil aufsteigende Hörner, Phallos und Schwanz, welcher mehr einem Pferdeschwanz als einem Bocksschwanze gleicht. Flüchtiger Stil. Zeit: wahrscheinlich erste Hälfte des Vten Jahrhunderts.

2) Rotfiguriges Fragment eines kleinen Skyphos bei F. Hauser in Stuttgart, beistehend nach einer vom Besitzer freundlichst überlassenen Zeichnung in Zweidrittel-Grösse des Originals abgebildet. Der Kopf ist hier völlig der eines Bockes, die Hörner sind nach hinten gebogen. Stil der Mitte des Vten Jahrhunderts.

Fig. 1.

3) Rotfiguriger Skyphos der Sammlung Bourguignon in Neapel, abgebildet *Annali* 1884 tav. M und Robert, arch. Märchen S. 195. Zwei Bocksdämonen, in deren Mitte eine weibliche Figur aus dem Boden aufsteigt. Die Köpfe sind durchaus thierisch mit geraden Hörnern. Das Membrum

(1) Helbig, *Bullettino* 1884 S. 36; Fröhner, *Annali* 1884 S. 211; Robert, Archäologische Märchen S. 195; Löschcke, Athen. Mitth. 1894 S. 521; Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters S. 39; G. Körte ebenda S. 342 ff.; Dieterich, Pulcinella S. 56; Wernicke, Hermes XXXII S. 290 ff.

ist gross, aber nicht ithyphallisch. Stil der Mitte des Vten Jahrhunderts.

4) British Museum E 735. Braun'scher Apparat im deutschen archäologischen Institute zu Rom, Mappe XII[a] nr. 44. Rotfiguriger Askos mit zwei Figuren, auf der einen Seite eine gelagerter Silen, auf der andern ein Bocksdämon. Dieser hat steil aufsteigende Hörner und kurzen Bocksschwanz. Er ist anscheinend unbärtig. Leider schliesst die Situation, in welcher er dargestellt ist (ein Thier missbrauchend) die Abbildung an dieser Stelle aus. Stil der Mitte des Vten Jahrhunderts.

B. Typus mit Bocksfüssen.

5) Rotfiguriger Krater mit zwei Reihen von Figuren im British Museum E 467. abgeb. *Journal of Hellenic studies* XI Taf. 11, 12.

Tanz von vier Bocksdämonen, in deren Mitte ein Flötenbläser aufspielt. Die Köpfe sind menschlich, jedoch dem Bockstypus genähert. Die Phallen und die kurze Bocksschwänze sitzen an einem Schurze fest. Es sind also verkleidete Menschen. Die Köpfe sind mit Masken bedekt zu denken. Stil der Mitte des Vten Jahrhunderts.

6) Rotfiguriger Krater im Albertinum zu Dresden. Abgebildet im Anzeiger zum Jahrbuche 1892 S. 166. (Die ältere entstellte Wiedergabe des Vasenbildes bei Noël des Vergers, *l'Etrurie pl.* X kann jetzt einfach bei Seite gelassen werden). Sichere Darstellung der Anodos der Kora. Eine rechts mit halbem Leibe aus des Erde hervorragende weibliche Figur wird durch Inschriftreste als Persephone erwiesen. Vor ihr steht Hermes sie erwartend. Rechts und links in felsigem Terrain drei lebhaft bewegte Bocksdämonen mit Menschenköpfen, denen jedoch auch thierische Züge beigemischt sind. Zeit des schönen Stiles, um 440.

7) Rotfigurige Kanne bei Commendatore Galeozzo in Santa Maria di Capua (Restbestände der Sammlung Doria). Bocksfüssiger Dämon vorwärts schreitend, die Hände im Rücken verschränkt. Thierohren. Um den Kopf ist ein sonderbares Fell gewickelt. Hinter der Figur ein Korb. Stil der Nolaner Amphoren, Mitte des Vten Jahrhunderts.

8) Rotfiguriger Skyphos in Bologna, aus der Certosa. *Bullet.* 1872 S. 112, 86; 3 Hall. Winckelmannsprogramm 1879 S. 63, 150.

Auf jeder Seite je ein Bocksdämon und ein wirklicher Bock. Die Figuren sind zum Theil zerstört. Der besser erhaltene der beiden Dämonen wird hier nach einer flüchtigen Skizze in halber Grösse des Originals wiedergegeben Fig. 2. Flotte Zeichnung im schönen Stile um 440.

9) Rotfiguriger Krater in Gotha. Abgebildet *Mon.* IV Taf. 34; *Élite céram.* III, 90. Hermes (inschriftlich) musizirt auf der Leier. Drei Bocksdämonen springen um ihn herum. Die Köpfe sind menschlich, die Hörner steigen steil empor, eine breite Binde schlingt sich durch die Haare. Anscheinend später attischer Stil aus dem Ende des Vten Jahrhunderts ([1]).

Fig. 2.

Wir finden also Bocksdämonen auf zehn attischen Vasen des fünften Jahrhunderts, unser neu auf Tafel IV/V veröffentlichtes Monument als nr. 10 eingeschlossen. In drei Fällen (1, 4, 7) treten diese Dämonen einzeln auf, in einem Falle (2) bleibt es unentschieden, ob nur ein oder mehrere Dämonen auf dem betreffenden Gefässe dargestellt waren, da es sich um ein Fragment handelt, in

([1]) Auch auf unteritalischen Vasen, die jedoch für unsere Frage wenig Bedeutung haben, notirte ich mir ähnliche Bocksdämonen, sämtlich mit Ziegenfüssen 1) Dresden, Albertinum 37. Skyphos mit je einem Bocksdämon auf jeder Seite, von denen einer einen Pferdeschwanz zu haben scheint. 2) Sammlung Bourguignon, Neapel. Skyphos. Auf der einen Seite ein Bocksdämon mit Bocksfüssen, aber ohne Hörner. Der Kopftypus ist ganz der eines Silens. Auf der Rückseite der Vase ein Ephebe im Mantel. 3) Museo Campano in Capua nr. 369. Schlanke Amphora mit zwei Figurenreihen. Unter anderem zwei jugendliche Bocksdämonen in symmetrischer Gegenüberstellung, r. und l. von einer Palmette. Vgl. auch *Musée Blacas* pl. XXIII und Micali *Storia* Taf. 96, 3. — Wernicke im Hermes XXXII S. 297 ff. zählt den unter nr. 1 genannten Skyphos in Dresden zu den attischen Vasen. Ausserdem nimmt er noch drei nur durch litterarische Ueberlieferung bekannte Vasen mit Bocksdämonen in sein Verzeichniss auf, einen Guttus in der Sammlung Durand nr. 142, ein Gefäss derselben Form in der Sammlung Pourtalès nr. 399 und einen Krater aus Chiusi, erwähnt in der Arch. Zeitung 1855 S. 6*. Von diesen Darstellungen bleibt Zeit und Provenienz, ob griechischer oder italischer Fabrikort, ungewiss.

sechs Fällen (3, 5, 6, 8, 9, 10) finden wir zwei oder mehr gleichartige Dämonen auf einer und derselben Darstellung vereinigt. Von den zehn Gefässen sind fünf seit längerer oder kürzerer Zeit in der Litteratur bekannt (1, 3, 5, 6, 9), die fünf weiteren wurden von uns neu hinzugefügt. Benannt wurden die Dämonen auf den bisher bekannten Gefässen in verschiedener Weise. Zweifellos ist die Benennung « Schauspieler in einem Bockscostüm » auf dem Londoner Krater (5). Ebenfalls für einen Theilnehmer des Chores im Satyrspiel (τραγοι) erklärt G. Körte a. a. O. das Innenbild der schwarzfigurigen Schale in Theben (1). In den beiden Bocksfiguren des Skyphos der Sammlung Bourguignon (3) glaubte Fröhner (*Annali* 1884 S. 211) Schauspieler zu erkennen « *des hommes déguisés, affublés de masques* ». Robert (Archäol. Märchen S. 195) hält dagegen nur die Bezeichnung Pane für zulässig. Die Bocksdämonen auf dem Gothaer Krater endlich nennt E. Braun in den *Annali* 1846 « *Pani capripedi* ». Was unsere neu angeführten Monumente betrifft, so wird man bei nr. 2, 4, 7, 8, wo die Figuren ausser einem Zusammenhange und ohne Abzeichen, welche auf die Bühne hinweisen, auftreten, sie vorläufig vorsichtiger Weise ebenfalls nur Pane oder Pan in der Einzahl benennen dürfen (1).

Auch auf dem bisher hier noch unberücksichtigt gelassenen Vasenbilde nr. 5, dem Dresdner Krater mit der Darstellung der ἄνοδος der Kora, will der Herausgeber, P. Herrmann, in den drei Bocksdämonen Panfiguren erkennen, welche in lebhaften Geberden ihrer Freude über das Wiedererwachen der Natur, das mit dem Aufsteigen der Kora anhebt, Ausdruck geben. Würden wir uns dieser Ansicht bei unserem neuen Bilde der ἄνοδος auf dem Krater aus Falerii bedingungslos anschliessen können, so löste sich die Sache sehr einfach. Wir hätten alsdann auch hier ein blosses Naturbild vor uns, das Aufsteigen der Göttin, welche den neuen Frühling bringt,

(1) Eine sichere Darstellung Pan's findet sich zum Beispiel auf der Amphora schönen Stiles in Museo Nazionale zu Neapel nr. 3251. Der Gott blickt hinter einem Felsen einer Jagdscene zu mit Bockshörnern und bocksähnlichem Kopfe. Aehnlich, jedoch in ganzer Figur erscheint er auf dem spätattischen Krater aus Santa Maria di Capua, jetzt in Berlin nr. 2646 bei einer Darstellung, die wir später noch zu erwähnen haben werden (*Mon.* XII Tafel 4; Robert, archäol. Märchen Tafel 4). Natürlich liessen sich diese Beispiele noch reichlich vormehren.

ein anderes « ἔαρ ἤδη », in einsamer Stille des Gebirges, wo die Pane hausen, die zuerst ihr Nahen bemerken. Hervorgerufen könnte man sich die Darstellung denken durch ein Volksmärchen oder eine litterarisch gefasste Quelle, etwa einen Hymnus oder dergleichen, denn Lyriker, wie Pindar und Bakchylides, haben thatsächlich von der Wiederkehr der Persephone gesungen — « doch warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe ».

Wir müssen zunächst hier wieder ausschliesslich auf die Darstellungen der ἄνοδος der Kora zurückkommen. Es ist bekannt, dass diese ein in älterer und neuerer Zeit vielumstrittener Gegenstand sind. Wir denken jedoch nicht daran, an dieser Stelle jene Bilder aufs Neue zu verhören und sie mit Für und Wider der Reihe nach durchzunehmen, sondern wir wollen uns nur an das Sichere oder an das im höchsten Grade Wahrscheinliche halten (1).

Wir besitzen gegenwärtig drei sichere Darstellungen der Wiederkehr der Kora auf attischen Vasen des fünften Jahrhunderts.

Die erste befindet sich auf dem bekannten, leider verschollenen Krater, der einst im Besitze des Marchese del Vasto in Neapel war (abgeb. Strube-Brunn, Supplement zum Bilderkreis von Eleusis Taf. 3; Overbeck, Atlas Taf. 18, 15; Baumeister, Denkmäler S. 423) (2), die zweite bietet uns der Dresdner Krater, die dritte unser Krater aus Falerii. Das durch vornehme Schönheit ausgezeichnete Bild der Neapler Vase zeigt Hermes am Rande einer deutlich erkennbaren Erdschlucht, aus welcher Kora aufsteigt, in Bekleidung und Bewegungen der Figur des Kraters aus Falerii aufs engste verwandt. Daneben steht Hekate mit zwei Fackeln und Demeter mit dem Scepter. Alle Figuren sind mit Inschriften versehen. Der Stil der Malerei ist der reif schöne und die Entstehungszeit des Monumentes dürfen wir, wie schon Foerster (Raub und Rückkehr der Persephone S. 260) gethan hat, um 440 ansetzen.

Neben diesen drei unzweifelhaft sicheren Darstellungen der ἄνοδος stehen zunächst zwei weitere, welche verschiedene Erklä-

(1) Vgl. die letzte Zusammenstellung in Roschers Lexicon Sp. 1373 ff., auch Jahrbuch 1891 S. 110 ff. (Furtwängler).

(2) Auch ich habe mich (Athen. Mitth. 1896 S. 384) verleiten lassen, die alte falsche Bezeichnung Kraterfragment del Vasto wiederzugeben. Der Krater ist vielmehr, wie Strube bezeugt, vollständig erhalten, aber aus Stücken zusammengesetzt. Auf der Rückseite befindet sich eine Abschiedsscene.

rung gefunden haben, der oben unter nr. 3 erwähnte Skyphos der Sammlung Bourguignon und der Krater aus Santa Maria di Capua in Berlin nr. 2646 (*Monumenti* XII tav. IV; Robert, archäologische Märchen Taf. IV).

Den Vorgang auf dem Bourguignon'schen Vasenbilde erklärte Helbig (*Bullet.* 1881 S. 148) für ein Auftauchen der Gaea oder Kora zwischen zwei Panen. Fröhner hielt nur die Erklärung auf Kora's Wiederkehr für berechtigt und hat dieselbe in den *Annali* 1884 S. 210 eingehender zu begründen gesucht.

Beiden Gelehrten hat Robert in den Archäologischen Märchen S. 194 ff. widersprochen. Für Kora passe nicht die Bekleidung mit blossem Chiton, auch mache die Figur nicht den Eindruck, als wolle sie wirklich den Boden betreten, wie es der Krater del Vasto — und wir dürfen jetzt hinzufügen auch der Dresdner und der Berliner Krater — so trefflich veranschaulichen. Endlich sieht Robert darin, dass die Göttin ihr Gewand an beiden Seiten emporhebt, einen mehr als zweideutigen Gestus, der sich nicht für Persephone, die strengernste Göttin, schicke. Demnach erkennt er in der auftauchenden Figur vielmehr eine « keineswegs spröde Quellnymphe », um die sich zwei Pane eifrigst bemühen. Ich halte von den Robertschen Einwänden nur den ersten für einigermaassen von Gewicht, denn in allen drei sicheren Beispielen der ἄνοδος trägt Kora thatsächlich über dem Chiton den Mantel. Aber es genügt ein Blick auf Overbecks Atlas Taf. XV, um sich zu überzeugen, dass Kora in anderer Situation, bei der Aussendung des Triptolemos, sehr häufig in blossem Chiton auftritt. Was den Einwand, die Göttin betrete den Boden nicht, betrifft, so hat Robert ausser Acht gelassen, dass die Figur in diesem Falle von vorne gesehen wird, eine Ansicht, in welcher mit den einfachen Mitteln der Vasenmalerei ein Emporsteigen schwer auszudrücken ist. Das Aufheben des Gewandes endlich, welches Robert einen lasciven Eindruck macht, verliert, meiner Ansicht nach, desshalb alles Zweideutige, weil derjenige Theil der Göttin, der vom Gewande entblösst wird, sich unter der Erde befindet und somit dem Auge der Zuschauer verborgen ist. Zudem sind die Bocksdämonen nicht einmal ithyphallisch!

Es steht also hier Meinung gegen Meinung. Wir können jetzt unsererseits zwei Beispiele auf annähernd gleichzeitigen attischen Vasen anführen, die Robert nicht kannte, wo eine von Bocksdämonen

umgebene, aus dem Boden aufsteigende Frauengestalt sicher Kora ist, wogegen Robert für die Benennung « Quellnymphe » eigentlich nur seinen guten Einfall einzusetzen hat. Die von Robert beigebrachte Analogie des Orontes in der Antiocheiagruppe ist für ein Vasenbild des fünften Jahrhunderts doch ziemlich weit hergeholt. Auch kommt der Fall in der antiken Kunst kaum vor, dass man zwei ganz verschiedene Vorgänge, wie das Auftauchen eines Quellhauptes und die Wiederkehr der Persephone, so ähnlich darstellte, dass selbst der antike Beschauer schwerlich das Eine von dem Andern unterscheiden konnte. Ich glaube desshalb nicht den Vorwurf der Unbesonnenheit auf mich zu laden, wenn ich das Bourguignon'sche Vasenbild wieder in die Liste der Monumente der ἄνοδος einreihe.

Der spätattische Berliner Krater 2646 (1) ist, wie das Bourguignon'sche Gefäss, von Helbig und Fröhner auf die ἄνοδος der Kora bezogen worden. Furtwängler drückt sich im Berliner Vasenkataloge vorsichtig darüber aus: auftauchende Gaea oder Kora. Auch hier will Robert (a. a. O. S. 196) an Stelle der Persephone eine aus einer Grotte auftauchende Quellnymphe erkennen, mit der er die zahlreichen, sie umgebenden Figuren (Dionysos, Eros, Pan, Satyrn) in Verbindung zu bringen sucht. Er bringt unter anderen mehrere Dichterstellen bei, welche ein Liebesverhältniss des Dionysos mit den Naiaden bezeugen, das allerdings in dem Bilde nur durch den zu Füssen des Gottes sitzenden Eros ausgedrückt wäre. Ich glaube dass auch andere Erklärungsversuche denselben Grad der Wahrscheinlichkeit erreichen könnten, wie der Robertsche. Nehmen wir mit Helbig und Fröhner an, dass die aus einer Höhle — wie auf dem Dresdner Krater — aufsteigende Figur Kora ist, so würde die Anwesenheit des Dionysos und seines Thiasos durch die Verbindung beider Gottheiten im attischen Culte ἐν λίμναις und in den Antheste-rien, auf die wir sogleich zurückkommen, begründet werden können. Da Panähnliche Figuren auf sicheren Darstellungen der ἄνοδος auftreten, hat auch Pan hier seine Berechtigung. Der Eros macht viel-

(1) Helbig und Fröhner (*Bullet.* 1884 S. 36; *Annali* 1884 S. 208) halten den Krater für unteritalisch. Ich schliesse mich der Meinung Furtwänglers in der Beschreibung der Berliner Vasensammlung an. Derartige Kratere sind gerade im athenischen Kunsthandel sehr häufig.

leicht einige Schwierigkeit, wenn wir ihn nicht als blosse Staffage in der zum Frühlinge neu erwachten Natur ansehen wollen. Ich glaube aber, und hier liegt der Schwerpunkt meiner Entgegnung, dass wir eine derartige späte Vasendarstellung nicht mit demselben Maasse messen dürfen wie eine solche aus der guten Zeit der Vasenmalerei. Wer vermöchte alle die Götter- und Halbgöttervereine erschöpfend zu erklären, welche in jener Epoche ganz besonders häufig die Flächen der Kratere füllen? Wie viele Mythen sind nicht klar und einfach in der älteren Malerei erzählt, während sie in der späteren Zeit eine umständliche, oft bis zur Unkenntlichkeit paraphrasirte Darstellung gefunden haben. Demnach werden derartige Vasenbilder, wenn man sie auch noch so scharfsinnig zu interpretiren sucht, immer wieder Rätsel gebären. Wir dürfen sie nur als abgeleitete, nur als Quellen zweiten Grades für die Erkenntniss einer mythologischen Situation oder eines mythologischen Vorganges ansehen.

Wenn ich also auch glaube, dass auf dem Berliner Krater Kora gemeint ist, so wollen wir doch, um die klaren Resultate nicht zu verwischen, zwischen die vier zuerst genannten Monumente aus den mittleren Dezennien des fünften Jahrhunderts — den Krater del Vasto in Neapel, den Dresdner, den neu erworbenen Berliner, den Skyphos bei Bourguignon — und den zuletzt besprochenen Berliner Krater aus dem Ende des fünften Jahrhunderts einen Trennungsstrich setzen (1).

Die merkwürdige Thatsache, dass wir auf drei von den vier sicheren Darstellungen der *ἄνοδος* einer Mehrzahl von Bocksdämo-

(1) Hier wäre endlich auch noch ein Krater der Zeit des schönen Stiles in Bologna zu erörtern (abgeb. *Museo Italiano* 2 Taf. 1, 1; Roscher, Lexicon Sp. 1378). Brizio erklärte die Darstellung auf Vorschlag Herzogs (a. a. a. O. S. 3) für die Zuführung der Ariadne zu Dionysos. Bloch (bei Roscher) benennt die Darstellung Kora's Rückkehr. Falls diese Deutung, die Manches für sich hat, das Richtige trifft, fällt das Monument doch aus der Reihe der Anodos-Bilder heraus, insofern das eigentlich charakteristische Motiv des Aufsteigens aus dem Boden aufgegeben worden ist. Es wäre nur die Reise der Kora dargestellt hin zur Mutter, welche auf dem Bilde fehlt, im Geleite des Hermes, der Hekate und eines Silens, der das Reisegepäck nachträgt, ein lahmer und etwas skurriler Einfall eines Vasenmalers.

Als Einzelfigur ist die aufsteigende Kora vielleicht auf der beistehend in Zweidrittel-Grösse des Originals abgebildeten rotfigurigen Lekythos des Na-

nen begegnen, die sonst entweder nur als Einzelfiguren vorkommen oder um den leierspielenden Hermes geschaart sind, der vielleicht auch hier die Kora erwartend zu denken ist, und die einmal unzweifelhaft einen Schauspielerchor vorstellen: das führt uns wieder zu der oben gestellten Frage, wie wir diese Wesen speciell auf unseren Anodosvasen zu benennen haben, zurück. Wäre es nicht möglich, dass unter den acht Bocksdämonen unserer Berliner Anodosvase, welche um Kora und Hermes einen förmlichen Tanz aufführen und weiterhin unter den ähnlich lebhaft bewegten Figuren auf dem Dresdner Krater und auf dem Bourguignon'schen Becher ebenfalls Schauspieler gedacht sind, einer jener Thieraufzüge, die von Komasten an festlichen Tagen zum Besten gegeben wurden? Dann hätten wir hier,

---

tionalmuseums zu Athen nr. 1414 dargestellt. Freilich kommen ähnliche Halbfiguren auf attischen Lekythen auch sonst vor (vgl. Jahrbuch 1896 S. 192).

Fig. 3.

Die Bause wurde mit freundlicher Bewilligung der Herren Kavvadias und Staïs von R. Zahn mir zur Verfügung gestellt.

In Römischem Privatbesitze sah ich 1892 eine kleinere rotfigurige Pelike im Stile der Mitte des 5ten Jahrhunderts, worauf ein Frauenkopf mit einer Haube, aus dem Erdboden hervorragend, dargestellt ist. Rechts und links befindet sich wesentlich höher eine männliche und eine weibliche Figur (Satyr und Maenade?). Die weibliche Figur hält, wenn ich mich nicht irre, der aufsteigenden Frau ein Tuch entgegen. Das Stück ist seither verkauft worden, ohne dass ich erfahren konnte wohin. Mögen diese Zeilen die Aufmerksamkeit auf das interessante Monument lenken.

ebenso wie sicherlich auf dem gleichzeitigen Londoner Krater die τράγοι oder τίτυροι vor uns, die, wie Strabon (X p. 466, 68, 70) ausdrücklich bezeugt, von den σάτυροι und σειληνοὶ verschieden waren, und deren Nebeneinanderbestehen im Volksbewusstsein wie auf der Bühne noch für die Mitte des fünften Jahrhunderts eben durch jene Londoner Vase mit ihrer Gegenüberstellung von Ziegensatyrn und Pferdesatyrn unumstösslich erwiesen wird. Nun trat ja auch Kora an einem der grossen Dionysischen Feste Athens, an den Anthesterien, bedeutsam hervor. Ihre Wiederkehr wurde in den Tagen gefeiert, wo der Lenz erwachte, wo zugleich mit der Göttin der Unterwelt die Todten heraufstiegen in das Reich der Lichtes. Da sprach man auch von einer Vermählung des Dionysos mit der Kora (O. Müller, Eleusinien § 30; Gerhard, Anthesterien S. 158) und ein später Nachklang dieser Cultverbindung ist es, wenn in der bekannten attischen Jobakcheninschrift aus dem Heiligthume ἐν λίμναις die Namen Dionysos und Kora nebeneinander stehen (Athen. Mitth. 1897 S. 278 ff.) (1). Ob dieses Fest von Alters her mit Aufzügen, mit mimischen Darstellungen gefeiert wurde, aus denen sich später die τραγῳδία und das Satyrspiel entwickelten, das können wir allerdings nicht beweisen. Gerade die Anthesterien sind ja dasjenige Dionysische Fest, dem man bisweilen und auch neuerdings alle scenischen Vorstellungen hat absprechen wollen (vgl. A. Müller bei Hermann, griech. Bühnenalterthümer S. 309 ff.). Doch lässt das freilich sehr späte Document der Jobakcheninschrift mit einem Verzeichnisse von Figuren, die in Verkleidung auftraten, darunter eben Dionysos und Kora, wohl die Möglichkeit zu, dass auch in älterer Zeit irgendwelche scenische Darstellungen mit dem Feste verbunden waren. Dies glaubt auch Dörpfeld (griech. Theater S. 9). Der Herausgeber der Griechischen Bühnenalterthümer, der sich gegen die Annahme dramatischer Vorstellungen an den Anthesterien erklärt, muss jaselbst im Weiteren (S. 319) zugeben, dass über jener frü-

(1) M. Mayer versuchte in der Sitzung des deutschen archäologischen Instituts zu Athen vom 4 März 1894, kurz nach Auffindung der Jobakcheninschrift, die Monumente der ἄνοδος der Kora und die Bocksdämonen mit den Anthesterien in Verbindung zu bringen, jedoch ohne rechte Klarheit. Ich bin M. Mayer für Durchsicht seines Materials zu dieser Frage zu Danke verpflichtet.

heren Zeit ein so tiefes Dunkel liegt, dass sich Nichts mit Bestimmtheit ermitteln lässt.

So sind wir denn auch weit davon entfernt, zu glauben, mit unserer Annahme, dass die Bocksdämonen auf den Anodosvasen auf die *τραγικοὶ χοροὶ* zurückzuführen sind, werde ein entscheidendes Moment zur Lösung jener schwierigen Frage beigebracht. Gegenüber der Darstellung des Kraters aus Falerii sich einfach mit der Benennung Pane oder Panisken zufrieden zu geben, das schien uns, besonders im Hinblick auf den sicheren, gleichzeitigen Schauspielerchor im Bockscostüm auf dem Londoner Krater nicht möglich. Dahingestellt lasse ich, ob wir auch die als Einzelfiguren auftretenden Bocksdämonen auf Vasen des fünften Jahrhunderts als *τράγοι* im praegnanten Sinne des Wortes bezeichnen sollen. Ueberall fehlt das untrügliche Merkmal der Maskirung, der Schurz mit dem daran befestigten Phallos und Schwanze. Wohl könnte man denken, die Vasenmaler hätten in den Fällen, wo die Böcke mit Menschenfüssen wiedergegeben sind, andeuten wollen, dass wir nur verkappte Menschen vor uns haben, aber sie wären darin nicht consequent, da die unzweifelaften Schauspieler des Londoner Vasenbildes ihre Füsse so vermummt haben, dass sie Bocksfüssen gleichen. Was endlich die merkwürdige Thatsache betrifft, die bereits Löschcke (Athen. Mitth. 1894 S. 521) aufgefallen ist, dass die Bocksdämonen in der archaischen Kunst bisher fehlen aber verhältnissmässig oft im fünften, Jahrhundert, in derjenigen Zeit, wo das Drama sich entwickelte, auf attischen Vasen nachweisbar sind, so darf man doch vielleicht auch hierin einen Einfluss scenischer Darstellung erblicken.

Es erübrigt noch, dem Stile des neuen Anodoskraters aus Falerii einige Worte zu widmen. Wir haben die Vase wiederholt als der Mitte des fünften Jahrhunderts angehörig bezeichnet und glauben uns eines umständlichen Beweises dafür überhoben. Soviel ich sehe, gehören alle jene zweireihigen Kratere, die ich unten zusammenstelle, der Uebergangszeit aus dem strengen in den schönen Stil an. Sie theilen die Merkmale der meisten Vasen jener Epoche, ein Nachlassen des künstlerischen Könnens hinsichtlich der Erfindung, die sich an ältere Motive anlehnt, hinsichtlich der Composition, die sich zu einer rein parataktischen verflacht, und auch hinsichtlich der Technik. So sind an unserem Krater die Conturen nirgends mehr mit

hohem Reliefstrich von dem schwarzen Grunde getrennt, sondern sie sind nur mit verdünnter Firnissfarbe aufgetragen und sind dann mit dem breiten Pinsel umzogen. Daher rührt jener etwas flaue, verschwommene Eindruck, den wir von der Malerei dieser und ähnlicher Vasenbilder gewinnen. Nur oberflächlich ist auch die mit verdünntem Firniss ausgeführte Innenzeichnung der Musculatur.

Die Theilung der Gefässfläche in parallele Streifen, die in jener anscheinend eng umgrenzten Epoche, um 450, besonders bei den Krateren, aber gelegentlich auch bei Amphoren, Hydrien und Lekythen auftritt, ist ja ebenfalls kein Fortschritt, sondern nur ein Behelf und nimmt sich fast wie ein Rückfall in die Decorationsweise ältester Vasen aus. Keinenfalls hat sie etwas mit den Neuerungen Polygnots zu thun. Dieses Meisters bahnbrechendes Princip, die Figuren in mehreren Reihen frei übereinander im Raume zu componiren, spiegelt sich ja vielmehr in Monumenten wie dem Orvietaner Niobidenkrater, der Amazonenvase aus Cumae, der neuen Darstellung des Raubes der Kora in Eleusis und in den oberen Hauptstreifen jener Hydrien, die wir mit Meidias' Namen in Verbindung bringen, wieder (1).

(1) Vgl. Milchhöfer im Arch. Jahrbuche 1894 S. 64. Fragmente einer neuen Hydria dieser Gattung erwarb ich im Römischen Kunsthandel. Oben: Triptolemos Auszug, mit Inschriften. Ueber den stehenden Figuren sind Reste von Zeichnung, wohl thronenden Göttern angehörig, erhalten. Auf dem Friesband unter der Hauptdarstellung, befanden sich, allem Anscheine nach, Figuren des bakchischen Thiasos. Die Zeichnung ist von wundervoller Feinheit. Zwei Köpfe sind in Dreiviertelprofil gezeichnet.

Zu den vier von Winter, jüngere attische Vasen S. 69 genannten Krateren mit zwei Reihen von Figuren füge ich hier fünfzehn weitere hinzu, die dem Verfasser theils entgangen sind, theils damals noch nicht bekannt waren. Soviel ich sehe, bewahren alle die ältere Kelchform. Die ornamentalen Zierrathen (oben Oelzweig, in der Mitte Linie oder Eierstab, unten Mäander, an den Henkeln bisweilen Palmetten) und der Stil sind bei vielen von ihnen so gleichartig, dass man an ein und dieselbe Hand oder wenigstens an ein und dieselbe Werkstatt denken darf.

1) Aus *Agrigent.* Millingen, Vases Coghill Taf. 1-3; Arch. Zeitung 1852 Taf. 41. Oben: Leukippidenraub. Unten: Silene und Mänaden.

2) Desgl. Politi, *Descrizione di due vasi greco-siculi* Taf. II-III. O. Spendescenen zwischen Jünglingen, Kriegern und Mädchen, daneben Nike. U. Aehnliche Scenen ohne Nike.

3) Neapel 2889. Aus *Paestum. Museo Borbonico* IX, 12; Overbeck,

Steht also die Klasse der zweireihigen Kratere in künstlerischer Beziehung auf einer untergeordneten Stufe und so zu sagen abseits von dem Hauptstrome der Entwicklung der Vasenmalerei,

---

Bildwerke Taf. 16, 18. O. Orpheus und Thraker. U. Sechs lebhaft bewegte Thrakerinnen.

4) *Wien.* K. K. Antikencabinet. Arch. Zeitung 1883 Taf. 18; Inghirami, *Vasi fittili* I Taf. 91 ff. O. Kentaurenkampf. U. Poseidon in Liebesverfolgung.

5) *Wien,* Arch. Seminar. Fragmentirt. Wiener Vorlegebl. 1890-91 Taf. IX; vgl. Archäol. Anzeiger 1891 S. 179, 3. O. Nereiden mit den Waffen des Achill. U. Heroische Scene.

6) *Wien,* K. K. Antikencabinet nr. 610. Aus Chiusi. O. Silene und Mänaden. U. desgl.

7) Noël des Vergers, *l'Etrurie* pl. XVI. O. Silene, Mänaden, Dionysos u. s. w. U. Silene und Mänaden.

8) *Genf. Musée Fol.* O. Amazonomachie in sehr eigenthümlicher Auffassung. U. Verfolgungscene und Figuren im Mantel. Zeichnung bei F. Hauser in Stuttgart.

9) *London.* British Museum E 467. *Journal of hellenic studies* XI Taf. 11. Vgl. Röm. Mittheil. 1891 S. 273. O. Pandoras Schmückung und Tanz von acht Frauen U. Flötenbläser immitten von vier Schauspielern in Bockscostüm und Satyrn beim *φαλλοφορία* Spiel.

10) Berlin. Siehe unsere Taf. IV/V. O. Anodos der Kora. U. Zweimal Löwe und Stier.

11) *Akropolis von Athen.* Zum Theil abgebildet Athen. Mittheil. 1889 S. 157. O. Töpfermagazin. U. Opferscene.

12) *Bologna.* Museo Civico. Abgebildet *Museo Italiano* II S. 27. O. Wettlauf von Epheben. U. Je zwei Kühe in genreartiger Auffassung.

13) *Ebenda. Museo Italiano* II S. 25. O. Odysseus, Kirke und die in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus. U. Spendescenen.

14) *Orvieto.* Museo Faina. O. und U. Bakchische Figuren.

15) *Corneto.* Museo Tarquiniese. Jahrbuch der Kunstsammlungen des K. K. oesterr. Kaiserhauses 1890 S. 41-43. O. Gelage. U. Komos.

16) *Curti* bei Santa Maria di Capua, Sammlung Pascale. Röm. Mitth. 1893 S. 340 nr. 30. O. Palästrische Scenen. U. Verfolgungsscenen: Eos und Kephalos. Photographie beim deutschen arch. Institute in Rom.

17) *Im Römischen Kunsthandel* 1894. O. Kentaurenkampf, eine Säule, eine fliehende Frau. U. Boreas und Oreithyia, das Uebrige fragmentirt.

18) *In meinem Besitze.* Fragment. O. Kaineus und Reste eines Kentauren. U. Verfolgungsscene, wohl Kephalos vor Eos fliehend.

19) *In meinem Besitze.* O. und U. Bakchische Figuren, darunter ein weissbehaarter Papposilen.

so verdanken wir ihr wenigstens eine Anzahl sachlich interessanter Darstellungen, wie unser Krater aus Falerii und andere seiner Art lehren. Ist doch überhaupt kein Monument von ausgeprägtem Stile im Zusammenhange mit dem Ganzen ohne alle Bedeutung oder gar verächtlich.

Rom, Juni 1897.

P. Hartwig.

EINE ALTBOIOTISCHE MEISTERVASE.

Der rühmlich bekannten Liberalität des Grafen Tyszkiewicz verdanke ich die Erlaubnis zur Publication eines seit kurzem in seinem Besitze befindlichen altgriechischen Gefässes. Dasselbe stammt aus Griechenland; der Fundort selbst ist nicht bekannt.

In der Form einer kleinen einhenkligen Feldflasche ist das Gefäss intakt 105 mm. hoch; der Durchmesser der Scheibe misst 93 mm.

Zwischen den beiden Scheiben läuft eine hohlkehlenartige Vertiefung. Die eine Aussenseite ist convex, die andere flach, so dass auch schon dadurch, abgesehen von der reicheren Decoration, die erstere als Hauptseite betont ist; denn trug man das Gefäss an der Seite an einem Riemen, so schmiegte sich die flache Seite leichter dem Körper an als die convexe.

Der Thon der Vase ist bräunlich gelb, gegen die Mündung zu heller; er ist schlecht geschlämmt, denn es finden sich in ihm kleine Steinchen. Auf der Rückseite sieht man noch die Eindrücke, welche die Finger des Töpfers in dem weichen Thone zurückliessen, als er das Gefäss auf der Drehscheibe formte.

Der Schmuck der Vase ist mit Firniss von braunem stumpfem Ton gemalt, für einige markantere Partien ist Rothbraun verwendet worden, das in der photographischen Wiedergabe dunkel erscheint.

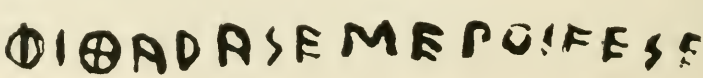
Das Centrum der Hauptseite nimmt ein Gorgoneion ein. Die abwechselnd rothbraun und braun gemalten Haare fallen tief in die Stirne; die grossen Pupillen sind mehr in die Winkel der mandelförmigen Augen gestellt, die Nase ist dreieckig, aus dem breiten Munde, in dem die Oberzähne sichtbar werden, hängt die Zunge hervor. Die dunkeln Flecke, welche das Untergesicht von den Augen an bedecken, sollen wohl Bärtigkeit bedeuten. Rechts und links von den Augen ist in sehr primitiver Weise die seitliche Haarfrisur (oder das Ohr?) angedeutet. Das Gesicht umrahmen wie ein Kranzgeflechte neunzehn braunrothe Schlangen mit offenen Rachen, von denen zehn nach links, neun nach r. in ungefähr entsprechender Anordnung gerichtet sind.

In der Mitte zwischen Gorgoneion und Peripherie der Scheibe zieht sich ein Grätenornament hin, das nach beiden Seiten durch je drei concentrische Kreise begrenzt ist, deren jeder mittlere von Punkten eingefasst ist.

Die Rückseite hat nur ornamentalen Schmuck.

Die Mitte bildet hier ein grosser Stern, zwischen dessen Strahlen in den Zwickeln halbe Rhomben mit auf den Seiten aufruhenden halben Kreuzen. Wie auf der Vorderseite das Gorgoneion, so ist hier der Stern zunächst von drei concentrischen Kreisen und doppelter Punktreihe umgeben, was sich an der Peripherie wiederholt. Zwischen diesem System von Kreisen läuft ein Schlangenornament wellenförmig hin. In den freibleibenden Zwickeln zeigen sich wieder die halben Rhomben, von denen die nach aussen gekehrten grösser gebildet sind.

In der Rinne läuft das Grätenmuster doppelt in zwei durch einen einfachen Strich getrennten parallelen Zonen entgegengesetzter Richtung. Gleich vom Henkel an ist aber die Hälfte der oberen Zone für eine mit braunem Firnisse gemalte Inschrift freigelassen, in welcher der Meister des Gefässes seine Autorschaft in kräftigen Zügen verkündet:



Was die technischen Eigenschaften der Vase nahelegten, bestätigen vollauf die epigraphischen Merkmale der Inschrift: das Gefäss ist altboiotischer Herkunft.

Besonders bezeichnend ist das Alpha mit der oben runden Form (1) ferner das Delta. Wir gewinnen somit zu den bisher bekannten drei boiotischen Vasenmalern: Gamedes, Theozotos und Menaidas (2) noch einen vierten (3).

Doch wie ist der Name zu lesen?

Ich muss hier auf verschiedene Möglichkeiten hinweisen, ohne eine Entscheidung zu treffen, die ich in solchen Dingen Erfahreneren überlasse. Es liegt vor Allem nahe, an die gerade für Boiotien mehrfach nachgewiesene Aphaerese (4) zu denken, so dass *Φιϑάδας* für *Ἰφιϑάδας* oder *Ϝιφιϑάδας* stünde, wobei die Schwierigkeit in dem *-ϑα* bestünde, wofür ich keine Erklärung weiss. Möglich wäre auch, dass *Φιϑάδας* = *Φειϑάδας* = *Φειδάδας* vom Stamme *Φειδ* gebildet ist oder dass der Stamm *Πειϑ* zu Grunde liegt.

Das Digamma im Aorist des Verbums ist auch kein Neuling in altboiotischen Inschriften. So signirte Menaidas auf einem Pariser Aryballos (5) und in der gleichen Form erscheint das Digamma in der Inschrift einer Sculptur aus dem Ptoion (6)

Bei der Frage nach dem Alter des Gefässes ist vor Allem die Inschrift heranzuziehen. Sie ist rechtsläufig wie alle bisher bekannten boiotischen Vaseninschriften. Das dreistrichige Sigma bietet

(1) Vgl. Kretschmer, Griech. Vaseninschriften S. 53.

(2) Klein, Meistersignaturen[2] S. 30 f. Pottier in der *Gaz. arch.* 1888 p. 168 = Wiener Vorlegeblätter 1889 Taf. I 1.

(3) Wohl nicht als Künstlerinschrift ist das Graffito auf einem kürzlich von Stauropulos in der *Ἐφ. ἀρχ.* 1896 Tafel zu p. 244 ss. fig. V, 1-5 publicirten Skyphos aus Boiotien zu fassen. Stauropulos liest ... *α καλὰ ἐπόει Μαί-δοχι* oder *μ' Αἴδοχι*. Das Pi im Verbum ist dem Herausgeber zufolge sicher, aber unmöglich ist in den zwei folgenden Buchstaben ein Omikron oder Epsilon zu erkennen. Die Inschrift ist später eingeritzt und ein Liebeserguss an die schöne *Κλεϝίχα* wie l. c. fig. V 2, wo unter *γράψαντι* der Schreiber des graffito zu verstehen ist, der wohl mit dem *Μαῖδοξ* (?) identisch sein dürfte.

(4) Kretschmer a. a. O.

(5) Wiener Vorlegeblätter 1889 Taf. I, 1.

(6) *Bulletin de correspondance hell.* 1886 pl. VII p. 77 s. = *C. I. Gr. Gr. S.* I n. 2729.

keine Entscheidung (1). Einer älteren Stufe der Entwicklung gehört das Theta mit dem Kreuze an, das nicht vor der Mitte des fünften Jahrhundertes der jüngeren Form mit dem Punkte Platz macht (2). Unsere Inschrift ist chronologisch gefasst wohl etwas älter als die Daitondaswidmungen aus dem Kabirion (3) und die Künstlerinschrift des Teisamenos (4). Es ist nicht mehr möglich, in « Theozotos einen Zeitgenossen des Kolchos und Amasis » zu erblicken und « Gamedes an das Ende des siebenten oder Anfang des sechsten Jarhundertes » zu setzen (5). Wir müssen auf die epigraphischen Ergebnisse gestützt ganz energisch mit der Datirung heruntergehen. Gamedes arbeitete allgemein gefasst an der Wende des sechsten zum fünften, Theozotos in der ersten Hälfte des fünften Jahrhundertes. Unser Meister ist wahrscheinlich der älteste unter allen vier boiotischen Vasenmalern und ein älterer Zeitgenosse des Menaidas und Gamedes

Man wird etwa das letzte Drittel des sechsten Jahrhundertes als Entstehungszeit unserer Vase betrachten dürfen. Nach dem ersten Eindrucke würde man alle diese boiotischen Fabricate für viel älter halten, wenn nicht eben die Epigraphik gewichtige Einsprache erhöbe. Boiotien ist ein streng conservatives Land gewesen. Während man im nahen Attica sich schon von den Fesseln archaischer Kunstweise freimacht, arbeitet man in boiotischen Werkstätten noch immer in alten Formen und Typen.

Die Vasenform, wie sie uns in der hier publicirten Feldflasche vorliegt, hat im Oriente ihre Heimat.

So erscheint sie fast identisch doch zweihenklig in Aegypten (6); an Vasen gleicher Form aus Cypern ist der Körper bauchiger und dadurch flaschen- und fassähnlicher gebildet (7).

(1) Vergl. Kirchhoff Studien[4] S. 141 f., Szanto in den Ath. Mitth. 1890 S. 415.

(2) Szanto a. a. O. S. 412.

(3) Szanto a. a. O. S. 371, 388 f.

(4) Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 44.

(5) *Gaz. arch.* 1888 p. 168 Anm. 1.

(6) Siehe Perrot-Chipiez *hist. de l'art* I p. 820 fig. 547; Pottier, *vases antiques du Louvre* pl. 3, 2 p. 1 wahrscheinlich cyprisches Fabrikat.

(7) so z. B. in Boston, E. Robinson, *catalogue of greek etruscan and roman vases of Boston* n. 199; München bei Brunn-Lau, die griechischen Vasen T. II, 1: in Paris A 167 Pottier a. a. O. pl. 9.

Um das Gefäss auch aufstellen zu können, ist in Exemplaren mykenischen Stiles (1) öfters ein kleiner Fuss angesetzt. Die Vorbilder aller dieser Formen wird man doch besser sich in Bronze als in Holz (2) ausgeführt denken, wie ein Exemplar etwa des siebenten Jahrhunderts mit beweglichem Henkel im Museo Gregoriano aus Cosa bei Vulci lehrt, dessen Decoration eine rein geometrische ist (3). Gerade in Boiotien hat man vielfach Bronzeformen in Thon nachgebildet. Die Berliner Dreifussvase n. 1727 (4), in der als Letzter Studniczka (5) mit Recht boiotisches Fabricat sah, das Kästchen derselben Sammlung n. 306 (6), und die höchst eigenartige Kanne des Gamedes im Louvre (7) erinnern direct an Bronzetechnik, in der ausgeführt besonders die letztere Form viel verständlicher wird.

Während wir für Ornamente des Iphithadasgefässes wie das Grätenmotiv (8), das Wellenband (9), die halben Rhomben (10) auf viele Parallelen auf boiotischen und noch früheren Vasen hinweisen können, begegnet uns in dieser Bildung das Gorgoneion hier zum erstenmale auf einer boiotischen Vase. Die zwei davoneilenden Gorgonen auf dem ebenerwähnten Dreifusse aus Tanagra sind ohne Schlangen und bartlos gebildet; hier ist der Kopf von neunzehn Schlangen eingesäumt, die ungefähr symmetrisch angebracht sind, besonders stark ist die Bärtigkeit betont, der Mangel von grossen

(1) Furtwängler-Löschcke, Mykenische Thongefässe S. 6, 27 Taf. II 13, XX 145, 149.

(2) Furtwängler-Löschcke a. a. O. S. 6.

(3) *Museo Gregoriano* Ausgabe A I Taf. 60; vgl. Reisch in Helbigs Führer II S. 324.

(4) Arch. Zeitung 1881. Taf. 3-4.

(5) *Serta Harteliana* S. 53 Anm. 2.

(6) Jahrbuch 1888 S. 357.

(7) Klein, Meistersignaturen[2] S. 31, 1. Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. I 2.

(8) Vgl. z. B. die von A. Schneider in den Ber. der sächs. Ges. 1893 Taf. 3. S. 62 ff. publ. Pyxis; den Aryballos des Gamedes in London A 189, Klein M. S.[2] 31, 2 = Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. I, 5, 6; myken. Becher aus Jalysos Furtwängler-Löschcke a. a. O. VII 42, X 65 u. s. w.

(9) Vgl. altboiotische Vase im Louvre *Gaz. arch* 1888 *pl.* 26 *fig.* 4; myken, Pithos aus Kreta pub. Tsountas-Manatt, *the mycenaean age* p. 76 fig. 26; aus Thera Furtwängler-Löschcke a. a. O. p. 21 fig. 8.

(10) Vgl. Jahrbuch 1888 S. 332 Fig. 3; 335 Fig. 7; 338 Fig. 14; 343 Fig. 26.

Hauern fällt auf. Eine schlagende Parallele aus gleicher oder früherer Zeit kann ich für diese Bildung nicht anführen. Der Schlangenbesatz ist in früharchaischer Zeit ein Hauptmotiv des Gorgoneions im griechischen Osten (1), wo auch der Bart mehrmals erscheint (2), die korintische Kunst kennt dagegen zwar den letzteren, lässt aber die Schlangen fort (3). Bei chalkidischen Erzeugnissen fehlen die Schlangen meist ganz (4), wenigstens sind sie kein wesentlicher Bestandtheil (5). Hier aber in einem Producte unzweifelhaft boiotischer Herkunft sind sie ein Hauptmotiv geworden, durch welches erst das eigentlich Schreckhafte des Gorgoneions gebildet wird. Wir sehen also, dass gerade in unserem Falle der Einfluss chalkidischer auf boiotische Kunst, den man doch sonst nicht gross genug annehmen zu können meint (6), versagt.

Die symmetrische Anordnung der Schlangen kennt erst die kyrenäische Kunst (7), aber näher liegt es hier, auf das südliche Nachbarland Attica hinzuweisen, wo schon etwas früher die symmetrische Anordnung des Schlangenbesatzes auftaucht (8).

Die zwölf Schlangen am pseudohesiodeischen Heraklesschilde (v. 161 ss.) hatte Studniczka (a. a. O. S. 62) in seiner Reconstruction desselben strahlenförmig und symmetrisch um das Phobosbild gereiht. Das hier publicirte Tyszkiewicz'sche Gefäss, ein Kunsterzeugniss desselben Landes, in dem etwa einundeinhalb Jahrhunderte früher das Gedicht entstand, bietet so einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit seiner Ansicht. Bild und Lied tauschen auch hier Aufklärung.

Anhang.

Ich benütze diese Gelegenheit, um mit einigen Worten auf ein interessantes aus Chieti in den Abruzzen stammendes Bronze-

(1) Furtwängler in Roschers Lex. I S. 1-717.

(2) z. B. Bronzerelief aus Neandria in Roschers Lexicon a. a. O.

(3) Roscher a. a. O. S. 1714.

(4) a. a. O. S. 1714.

(5) Studniczka in *Serta Harteliana* S. 62.

(6) vgl. Jahrbuch 1882 S. 360; Studniczka a. a. O. S. 54.

(7) Arch. Zeitung 1881 Taf. 12, 2 = Roscher a. a. O. S. 1714 (spärlicher Bartwuchs, Hauer, Stirnrunzeln).

(8) vgl. Vase des Amasis bei Bourguignon in Neapel, Klein M. S.[3] S. 44, 3; Wiener Vorlegeblätter 1889 Taf. III, 1 *a*.

gefäss hinzuweisen, dessen Photographie ich bei einem römischen Antiquare sah. Das Gefäss ist eine Kanne etwa der Form Taf. X 19, n. 574 bei Schumacher, Bronzen von Karlsruhe gleich. Die Höhe beträgt 23 cm., der Durchmesser der Basis 9 cm. Auf der Basis befindet sich das Graffito:

was χάλις zu lesen ist. Man kann schwanken, ob mit diesem Graffito dies Bestimmung der Kanne, reinen Wein zu fassen gemeint ist (1) oder ob dies thatsächlich der antike Name des Gefässes ist (2). Die Inschrift wird wohl um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden (3) und so mit dem Gefässe gleichzeitig sein (4). Wir haben also hier einen urkundlichen Beleg für die chalkidische Herkunft dieser Oinochoeform. Freilich auf die Frage, ob das Mutterland oder eine chalkidische Colonie in Italien die Fabricationsstätte sei, erhalten wir auch hier keine praecise Autwort.

Rom, im Juni 1897

Ludwig Pollak.

(1) vgl. S. Reinach, *traité de l'épigr. grecque* p. 449; eine gute Analogie aus römischer Zeit böte die Aufschrift MERVM eines Bechers aus Thon im Museum von Darmstadt; vgl. Adamy, Die archaeolog. Sammlungen des grossherzogl. Museums in Darmstadt 1897 S. 30.

(2) vgl. Kretschmer, Griech. Vaseninschriften S. 4. A. 3; Wolters im *American Journ.* 1896 p. 147 s.; Rolfe in *Harvard studies* II p. 89 ss.

(3) vgl. Kirchhoff, Studien [4] S. 117 ff.

(4) vgl. Schumacher a. a. O. S. 102.

VERSCHIEDENES AUS SUEDITALIEN

(Taf. VI. VII)

Als erste Lese von einer Reise im italischen Süden, vor zusammenhängender Betrachtung mehr gleichartigen Materiales seien hier einige einzelne Früchte recht verschiedener Art dargeboten. Die mit * bezeichneten sind in Photographie vom Institut zu beziehen.

A Bronzen (und Imitation).

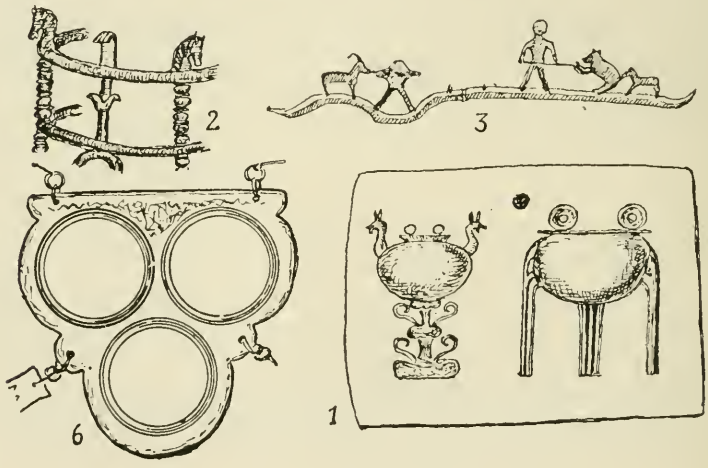


Fig. 1.

1. Eine Imitation nur ist es, die eine passende Vignette zu meinem Aufsatz über den Luceradreifuss (oben S. 3) abgegeben hätte, ein kleines Thontäfelchen* das einzig sein dürfte. In Tarent gefunden, jetzt in dem unter M. Mayers Leitung aufblühenden Museo provinciale von Bari, ist es, 8 cm. hoch, 10 breit, mit einem Loch zum Aufhängen versehen, offenbar ein kleines Anathem, ein

bescheidenes Bild nur bietend dessen was Begüterte in Wirklichkeit in Tempeln und Heiligthümern aufzustellen pflegten. S. die Skizze in Fig. 1. 1.

In feinem flachen Relief sind auf dem Täfelchen nämlich zwei Kessel mit ihren Untersätzen dargestellt: rechts der strenge 'dorische' Dreifuss mit unten grad verlaufenden Beinen, von dessen Ringen oben nur zwei sichtbar gemacht sind. Dass diese Ringe durch Buckel im Centrum mehr wie Schalen aussehen ist wohl nicht weiter überlegt. Die Form des Kessels, breit und gedrückt, mehr noch diejenige der Beine, ihre Fusslosigkeit und ihr Ansatz am Kessel ist recht gut wirklichen Kesseln nachgebildet. Links dagegen steht ein Kessel mit zwei scharf und deutlich ausgeprägten Greifenköpfen, die auf schlanken Hälsen, nach aussen gekehrt von der Schulter des Kessels sich erheben, zwei und nicht mehr — das ist hier noch einleuchtender als bei dem andern Kessel — nur der einfacheren Zeichnung wegen. Auf der Lippe des Kessels stehn zwei kleine nicht genügend deutliche Kügelchen oder Oehre.

Ist nun dieser Kessel durch die Greifen als ostgriechisches Erzeugniss gekennzeichnet, so wird doch die Erwartung ihn auch von einem ionischen Stabdreifuss getragen zu sehen getäuscht. Der Untersatz hat eine durchaus eigenthümliche Form, wie sie in Bronze, in welchem Materiale sie gedacht werden muss, wohl noch nicht ebenso vorgekommen ist. Der den Kessel tragende Kelch allerdings, welcher sich von gedrücktem, wie mir scheint dreitheilig zu denkendem Fuss erhebt, hat durch eine Art Blätterüberfall eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Kelch der zwei Kesselträger von Olympia und Palestrina: Bronzen von Olympia IV Taf. XLVIII 810 und *Mon. ined. d. I.* XI 2, 7. Dieser Kelch hat auf der Thontafel aber einen Vorläufer schon in halber Höhe des Schaftes, etwas weniger ausladend als der obere; und wie dem oberen, so krümmen sich auch dem unteren zwei (zu denken drei?) Volutenstengel entgegen, die unteren aus dem Fuss, die oberen aus dem unteren Kelch erwachsend, jene so wenig wie diese am Tragen betheiligt; beide lediglich Ornament.

Wie man Stühle und Betten verschiedener Fabriken z. B. *Χιουργεῖς* und *Μιλησιουργεῖς* nebeneinander hatte, so fanden sich ja auch Gefässe, Kessel, Dreifüsse verschiedener Construction in den Heiligthümern zusammen, und so hat man auch auf unserem Tä-

felchen zwei verschiedenartige Formen nachgebildet und nebeneinandergestellt. —

2. Den obersten Theil eines Stabdreifusses (Fig. 1, 2) sammt dem Kessel konnte ich dank der grossen Gefälligkeit G. Nervegnas in Brindisi constatieren. Im alten Capua (S. Maria) gefunden, ist er dem Dreifuss von Metapont (oben S. 9 Anm. 6) vielleicht am nächsten verwandt, hinlänglich nah um die oben S. 23 gegen Furtwängler geäusserte Vermuthung zur Gewissheit zu machen und den von Furtwängler, welchem Savignoni (s. S. 6 Anm. 1) S. 36 beitritt, über den Pferdeköpfen vorausgesetzten Blechkelch auszuschliessen. Der obere unmittelbar den mitgefundenen Kessel aufnehmende Theil des Capuaner Dreifusses besteht nämlich aus zwei im Abstand von 11 cm. übereinander liegenden Ringen (1) von 32 cm. Durchmesser, welche auseinandergehalten werden durch drei kurze Stäbe und drei Blüthen (2). Ueber jenen sitzen auf dem oberen Ringe Pferdeköpfe mit Hals, nach aussen bewegt, ganz ähnlich wie am Metapontiner, unter ihnen, d. h. unter dem unteren Ringe die drei graden Stäbe; über den Blüthen dagegen steht oben je eine nach aussen wie ein dorisches Kymation sich umlegende und ebenso gezierte Stütze; unter dem tieferen Ringe war in den Thonklumpen, die man neuerdings als eine Art Füsse dem Geräth angeklebt hat, die bogenförmige Vereinigung der schrägen Stäbe einmal wenigstens noch kenntlich. Die Function des Tragens also, welche jene Pferdeköpfe oder die Entenköpfe des La-Garenne Dreifusses in organischer Form verstecken, spricht sich hier in den drei rein tektonischen Stützen unverhüllt aus; und ohne weiteres fügt sich der Kessel ein, ob auch mehr von dem Ringe als von Pferdeköpfen und Stützen getragen. Der Kessel hat die von campanischen Gräbern ungefähr

(1) Dieser Doppelring ist offenbar der Nachfolger des alten breiten Blechgürtels, wie ihn Dreifüsse von Curion, vom Dipylon und Naxos (oben S. 10 Fig 3, 3. 6 f. 2) zeigen.

(2) Diese Blüthe ist auch späteren Stabdreifüssen geblieben, unter dem einzigen Ringe, aber nicht über den schrägen verbundenen sondern über den graden Stäben, am Einfachsten unmittelbar Figuren tragend wie H (s. S. 9 Anm.) 1. 2. 4. 9, auf zwischengeschobenen Plättchen 7. 8. 11, auf reicheren aus der Blüthe hervorgehenden Ranken 3. 5. 6. 10. Hier überall ist die Blüthe zweiblättrig, vierblättrig dagegen die von dem Stab, welchen sie umschloss, abgelöste von Olympia, Bronzen IV 814 *c*.

derselben Zeit her wohlbekannte Ei-Form, die Schulter mit eingraviertem Stabornament geziert, darunter eine Borte von Palmetten und Lotosblumen, diese nach oben, jene nach unten gerichtet. Als Griff des Deckels diente ein Hahn, abgebrochen, doch noch vorhanden.

3. Hier sei auch noch ein Rest eines archaischen Bronzewerks (Fig. 1, 3) im Museum Biscari in Catania (1) erwähnt, das in den oben S. 3 ff. behandelten Kreis hineingehört. Es ist ein unter der heutigen Schwärze grüne Patina zeigender Bronzestab 0,31 lang, an beiden Enden in der Horizontale platt geschlagen, das eine platte Ende von drei Stiftlöchern durchbohrt, das andre (im Stiftloch?) gebrochen. Der Stab, von rhombischem Durchschnitt, dessen spitze Winkel in der Verticale liegen, hat eine kürzere und eine längere Aufkrümmung. Auf diesem Stab sind jetzt noch fünf Figuren aufgelöthet, die Vierfüsser mit den Füssen zu beiden Seiten des Grates. In der Senkung zwischen den zwei Aufkrümmungen steht auf zwei schräg stehenden Beinen ein Gegenstand der mit einer Erhebung in der Mitte und sieben oder acht Zacken darum für eine Blume oder Gewächs gehalten werden könnte, hätte es statt zwei schräger einen graden Stil. Von einer der Zacken scheint eine Ziege zu fressen, die auf der kurzen Aufkrümmung steht, und von einem andern gegenüber stehenden Vierfüsser sind an dem Anfang der langen Aufkrümmung auf dem Stabe die zwei Hinterfüsse und das Ende des Schweifes (also keine Geiss) haften geblieben. In entgegengesetzter Richtung dann ein Mann der mit einem in beiden Händen wagrecht gehaltenen Spiess einen auf die Hinterbeine sich aufrichtenden Bären abfängt den von hinten ein Hund anpackt.

(1) Vgl. Kekulé, die antiken Terrak. II S. 3. Den Fundort wird heut niemand angeben können. Nach Sestini, *descrizione del Museo d'Antiquaria ecc. di S. E. il sig. Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello* ecc. 1776 sind im grossen und ganzen drei Theile in jenem Museum zu scheiden: 1. Architektur- und Skulpturstücke, auch Inschriften aus Catania selbst, besonders vom Theater und Amphitheater, 2. bis siebzig Statuen in Rom erworben, wie vielleicht auch die *quaranta teste e settanta busti rappresentanti varj imperatori ecc.*, 3. Vasen aus Catania, Kamarina, Centorbi und anderen Orten Siciliens, aber auch Unteritaliens. Derselben Herkunft dürften auch die Thonfiguren und andere Gegenstände der Kleinkunst bez. des Handwerks sein, besonders solche die damals nicht wie Münzen und Marmorskulpturen die Kauflust reizten.

Dies gegenständlich dem Hirtenleben des Luceradreifusses so nahestehende Bronzewerk ist demselben auch technisch durchaus verwandt, vielleicht ein wenig vollkommener. Die Figuren sind hier nicht auf Blech genietet, sondern auf den gegossenen und dann gehämmerten Stab, aber dieser Stab war ja auch angenietet, und Stäbchen dieser Art fanden sich ja auch am Dreifuss (1). An dem Kopf des Mannes, der von einer Kappe bedeckt schien, ist das Gesicht ein Rund mit vortretendem Rande, darin Augen und Mund angegeben, wie auch das Geschlecht stark markiert ist.

Die tektonische Bestimmung des Stückes zu errathen genügen die angegebenen Merkmale — dazu noch ein zwischen den Vorder- und Hinterbeinen des abgebrochen Thieres durch den Stab senkrecht durchgehendes Loch — schwerlich. Man wird nur sagen dürfen dass der Stab im Wesentlichen horizontal oder schräg lag, und dass die kretischen Stücke (oben Anm. 1) am ehesten analog sind.

4. Erheblich jünger, ausgeprägt griechisch-orientalischen, oder ionischen Stiles, wie schon Furtwängler M. W. S. 254, 1 erkannte, ist die Sirene * im Museo Civico in Catania, beistehend Fig. 2 nach meiner Photographie abgebildet (2). Man vergleiche die Peruginer Bronze (Mitth. 1894 S. 304. 43 *a*) wo links und rechts zwei verschiedene Bildungen eines Vogelweibes stehn, die eine fast mehr noch Fisch- als Vogelweib. Wieder anders und bei ihrer Grösse und Rundgestalt bestimmter ausgesprägt, ja von ausgezeichneter Feinheit der Durchführung ist unsere offenbar für eine bestimmte Ansicht berechnete und wahrscheinlich als Zierrath eines Geräthes aufgehängte Figur. Denn den Kopf deckt eine in Parallelfalten zusammengesunkene Mütze, deren Zipfel nach hinten niedergebogen ist, und die am Saume ein feines Wellenornament eingraviert

Fig. 2.

(1) Man vergleiche auch den S. 23 erwähnten kantigen Stab mit aufsitzenden Figuren unter den *bronzi fusi* von Kreta.

(2) Sie misst vom Schwanz bis zum l. Flügelende 85 Millimeter.

trägt; und in die Spitze dieser Mütze ist, wie mir der Director des Museums comm. Fr. di Bartolo, auf einige Nachfragen in zuvorkommendster Weise antwortend, mittheilt, ein 5 cm. tiefes Loch, das nur einen feinen Draht umschlossen haben kann. Brust, Oberarme und ein Theil des Vogelleibes sind mit einem kurzen Röckchen bedeckt, dessen Säume mit kleinen Kreisen gemustert sind, und aus dem nach unten die überaus starken und sehnigen Vogelbeine mit jetzt verbogenen Krallen, die rechte fehlend (1), hervorkommen, wie nach hinten der hier minder stilisierte Schwanz, dessen Theile sich nach oben und unten auseinander krümmen, nicht wie Federn, vielmehr, besonders die erste oben schlangenartig lang, gewunden und, wie mir schien, geschuppt; Fr. di Bartolo sagt *non è squamosa*. Die Flügel mit den gekrümmten Enden, der rechte verbogen, der linke gebrochen, die langen über die Schultern nach vorn, jederseits auch eine zwischen Schulter und Flügel, andre über den Rücken fallenden Locken, durch Gravierung als gedreht erscheinend, auch die gegen die Brust zurückgebogenen Arme sind typisch, nicht so, und doch wohl nicht durch Verbiegung hervorgebracht, die ungleiche Haltung der Hände, gestreckt die Rechte, eingebogen die Linke. Die Augen und Pupillen quellen kugelig heraus; besonders fein modelliert ist der Mund. Vollguss, macht das Stück durch Schwere und eine weissliche Färbung den Eindruck, als wäre es Blei, und das versichert auch F. di Bartolo, zugleich meine eigene Beobachtung bestätigend, dass die Bronze einen farbigen Ueberzug hatte (auf weisslicher Untermalung?), ja dass an dem Röckchen noch Roth sichtbar ist.

5. Spiegelgriffe. Als Furtwängler den Castellanischen Spiegel mit Reliefbildchen zwischen Griff und Spiegel bekannt machte (2), führte er zwei gleichartige, nur unverzierte aus Korinth und Naupaktos an, sprach sich jedoch über das Verhältniss dieser Spiegelform zu anderen, sei es griechischen, sei es etruskischen nicht weiter aus. Und doch konnte schon damals ein Vergleich der von Gerhard Etr. Spieg. I Taf. XXIV ff, zusammengestellten und da-

(1) Herr F. di Bartolo sagt die Form des Fusses sei nicht eines Vogels sondern eines Meerwesens *si vede chiaro che il piede in avanti è rotto e quello di dietro ha la forma nel modo . . sempre marino e mai d' uccello.*

(2) Histor. u. philolog. Aufsätze E. Curtius gewidmet S. 179.

selbst S. 92 besprochenen Griffe und ' Mündungen ', wie er es nannte, oder ' Griffansätze ', wie es die Fortsetzer seines Werkes nennen, untereinander und mit ein par griechischen den Gedanken nahelegen, dass die zuletzt zu der besonders aus Palestrina bekannten Birnform des Spiegels führende Gestaltung des Griffansatzes aus jener altgriechischen hervorgegangen ist.

Auf jenen Gerhardschen Tafeln, und weitere Beispiele liefern die erlesenen und trefflich herausgegebenen Spiegel des fünften Bandes, finden wir nämlich den Griffansatz in rudimentärer Gestalt eines liegenden Rechtecks, und wir finden ihn grösser mit geschwungenen Umrissen: unten nach aussen hängend, an den Seiten oben aus der graden in die Kreislinie übergeführt, entweder ohne seitliche Einziehung, wobei die alte Rechtecksform am meisten gewahrt bleibt, oder mit einer solchen Einziehung, wodurch die unteren Ecken, zufolge der schon erwähnten Führung des unteren Umrisses, immer mehr hakenförmig werden, und der Griffansatz mit dem Spiegel zusammen immer mehr in die Birnform übergeht. Trotz solchen Zusammenwachsens von Griffansatz und Spiegel bleibt die Darstellung des Griffansatzes häufig noch sogar durch eine grade Linie von dem Bilde der Scheibe abgesondert, die freilich meistens, aber nicht immer höher hinauf verlegt wird.

Diese Vorstellung vom Entwichelungsgang der Spiegelform wird bestätigt durch einige unteritalische Spiegelgriffe, deren zwei ich bereits 1889 in Reggio notierte.

a) aus Lokri * Fig. 3 ([1]): Der Griffzapfen endet oben als ioni-

([1]) Von ebenda stammt der Spiegelgriff ziemlich gleicher Form im Britischen Museum, abgebildet Arcnaeol. Zeit. 1870 Taf. 32, welcher von Friederichs, Berlins a. Bildw. II S. 25, 11[a] zu einem Berliner von ähnlicher Form aber zweifalhafter Echtheit angeführt wird. Jener hat statt des Capitells einen Blattkelch, auf welchem der Rahmen mehr hoch als breit steht, am unteren Theil mit breiten aus jenem Kelch entwickelten Blättern, daraus auf den Seitenrahmen Ranken, die oben je einen Vogel tragen und seitlich gegen den gerundeten oberen Abschluss zwei schräge Stützen wie Aeste, von denen Trauben niederhängen. In dem Rahmen ein laufendes Mädchen oder Frau, sich vorbengend über einen aufs r. Knie niedergelassenen Knaben, der sich offenbar ihrer erwehren will, mit dem l. Arm den Bausch der Chlamys hält, als trüge er Steine drin, die Rechte auf einer Bodenerhebung stützt, zu der Räuberin aufblickend, welche die Rechte schon unter seinen r. Achsel legt. Ich zweifle sehr, ob E. Curtius mit Recht den Gedanken an Èos und Kephalos alehnend vielmehr Aphrodite und Adonis erkennen wollte.

sches Capitell; dieses trägt eine niedrige Fussplatte, worauf links und rechts ionische Säulen stehen und zwischen ihnen ein Altar, auf welchem Aphrodite sitzt, bequem hingestreckt und, wie es scheint, den l. Ellbogen auf eine unter einem besonderen Gewande verbogene Stütze aufsetzend, und mit den Fingern der Linken einst wohl einen kleinen Gegenstand wie eine Blume haltend, der jetzt mit der Daumenspitze abgebrochen ist. Dahin wendet sie auch den Kopf. Ihre Rechte dagegen scheint eine Patera haltend links neben dem Eros vorzukommen, der in ähnlich gestreckter Haltung wie seine Mutter auf ihrem Schosse sitzt, zu ihr aufblickend und dabei

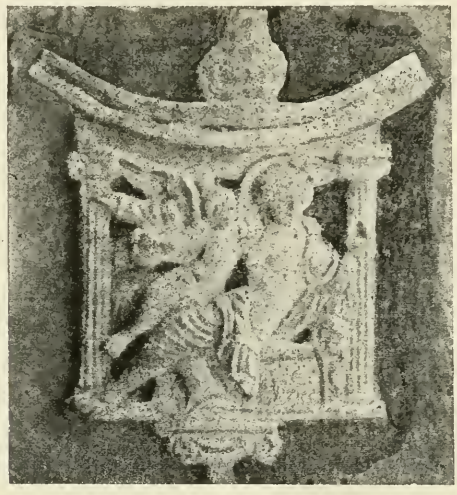


Fig. 3.

mit der Rechten nach ihrer Patera fassend; seine Linke ist nicht sichtbar. Als hätte er sich aus den Lüften auf den Schoss der Mutter niedergelassen, breiten seine Flügel sich oben aus, mit den Spitzen die Säulencapitelle berührend, und flattert sein Gewand, dessen Zusammenhang nicht deutlich, unter seinem r. Flügel auf, legt sich auch um seinen l. Oberarm, ist aber weiter ebenso wenig sichtbar wie sein l. Arm. Also Aphrodite in ihrem Tempel mit Eros. Den oberen Abschluss bildet, von Kapitell zu Kapitell reichend, ein nach unten gebogenes und mit eingraviertem Eierstab verziertes Gebälk, darüber, beiderseits über jenes hinausgehend, der Falz für

die Aufnahme des Spiegels mit einem blattartigen Auswuchs in der Mitte, um dem Spiegel besseren Halt zu gewähren. Dessen Maass — ich habe es nicht genommen —, in der Photographie noch über 10 cm. wird dasselbe sein wie dasjenige der ebenda befindlichen zugehörigen Krönung des Spiegels (0,168); daran in der Mitte aus Akanthos hervorwachsend ein gehörnter weiblicher Kopf (Jo) und jederseits auf Blüthen laufend ein kleiner Eros, eine Hand an den Kopf legend.

b) aus der Gegend von Monteleone kleiner, in Fig. 4 *b* nur flüchtig skizziert: über dem Zapfen ohne Kapitell erweiterter Bo-

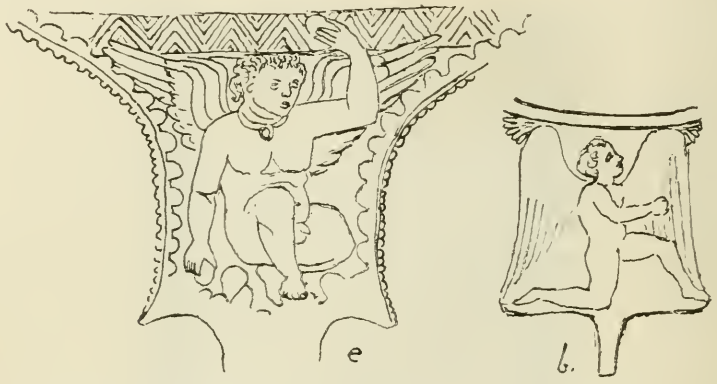


Fig. 4.

den, darauf ein Eros kniend nach rechts auf dem r. Bein, den l. Fuss vorsetzend den Kopf hebend. Die grossen Flügel sind gesenkt, so dass die Spitzen unten den Boden berühren, der Bug links und rechts den oberen wie bei *a* gebildeten Abschluss, wo zwischen Flügeln und Abschluss jederseits nach aussen ein Palmettchen entspriesst (Vgl. die athenischen Spiegel, *Ἐφημ.* 1884 I. 6).

Zwei andere kleinere Griffe (Fig. 5) habe ich jetzt in Catania im Museo Civico aufgenommen *.

c) Aus dem Zapfen entwickelt sich oben nach links und rechts der punktierte Boden (1), auf welchem zwischen zwei Baum-

(1) Es schienen mir nach dem Umriss und wegen des besonderen Mittelstücks auch hier wie bei dem in Anm. 1 S. 118 beschriebenen Spiegel von Lokri drei Blätter gemeint

stämmen, die oben den Abschluss stützen, also in Wald oder Hain, nach links Eros sitzt, mit Halsband geschmückt und wieder mit dem Haarschopf und nackt bis auf ein schmales Tuch, auf dessen einem Ende er sich niedergelassen hat, während das andre ihm über die l. Schulter und den Flügelansatz zurückgeworfen ist. Mit

Fig. 5 (ca. 1/3).

der Linken stützt er sich auf den Boden, die Rechte legt er auf sein r. Knie und senkt dabei schwermüthig sein Haupt. Die Flügel sind auch hier gehoben, greifen mit den Spitzen über die Baumstämme und legen sich symmetrisch an den eierstabgeschmückten Abschluss.

c. noch kleiner: über dem Zapfen unebener Boden, wieder die zwei Baumstämme und zwischen ihnen ein bärtiger Silen nach rechts, grad herausblickend und die Rechte auf seine l. Schulter legend (1). Nach der Photographie könnte man ihn für einen Barbaren halten, aber vor dem Original habe ich ihn mir als Silen angemerkt. —

Ist nun bei diesen Spiegelgriffen die deutliche Absonderung des Zwischenstücks sowohl vom Spiegel oben wie vom eigentlichen Griff unten, dazu die rechteckige Form, am reinsten bei *a* erhalten, endlich der Eierstab am oberen Abschluss, ja auch wohl die ganze Darstellung in Relief ein unverkennbares Erbtheil aus derjenigen Spiegelform, die uns in den drei von Furtwängler behandelten Exemplaren vorliegt, so ist doch ebenso unverkennbar in ihnen

(1) Aehnlich sitzt Marsyas ofters, vgl. Mittheill. 1896 S. 186.

das Hinarbeiten auf die Form, die in mannigfachen Abstufungen in den etruskischen Griffansätzen vorliegt. Unverkennbar ist dies in dem Streben den seitlichen Umriss geschweift zu bilden, durch Einziehung in der Mitte, durch Hinaustreten nach unten, bei *c* in Verbindung mit dem Hängen der unteren Bodenlinie nach aussen (1), sodann in der Ueberführung der graden Seitenlinien in das Rund der Scheibe, sichtbarer und glücklicher durch die Flügel bei *c* als durch die kleinen Aestchen bei *d* (vgl. den S. 118, Anm. 1 beschriebenen Griff), unverkennbar ferner in dem gerundeten oberen Abschluss, der an jenen unteritalischen Spiegelgriffen allerdings noch eine stärkere Scheide bildet zwischen dem Bildwerk des Griffansatzes und dem Spiegel selbst. Denn beide waren ja besonders gearbeitet und nur durch Löthung verbunden, nach deren Auflösung die Griffe ohne Spiegel, und zahlreicher noch Spiegel ohne Griffe (und Krönung) auf uns gekommen sind. Jene an *a b c d* in den Anfängen vorhandene, an den etruskischen Spiegeln vollendete Ineinanderführung der Umrisslinien von Griff und Spiegel hängt natürlich ursächlich zusammen mit der Anfertigung beider Theile aus einem Stück oder Guss, wie es ja bei den etruskischen Spiegeln die Regel ist. Dabei ist aber, wie schon bemerkt, die ursprüngliche Scheidelinie zwischen beiden Theilen geblieben, bei nicht wenigen etruskischen Spiegeln sogar als wagrechte Grade (2), meistens aber als Kreislinie, indem ornamental, an den Griffansatz sich anschliesszend, eine schmale Zone das Spiegelrund einfasst, die wie eine Weiterführung des gerundeten Falzes von *a c d* (und der entsprechenden Krönung) erscheint.

Endlich aber, vielleicht am augenfälligsten zeigt sich die Verwandtschaft zwischen den Griffansätzen etruskischer Spiegel und jenen unteritalischen in dem sie zierenden Bildwerk (3). Wir sahen

(1) Die S. 120, 1 an *c* gesehenen Blätter sind an etruskischen Spiegelgriffen häufig.

(2) Hierin sogar ein Nachwirken der ältesten Form zu sehen ist desshalb mislich, weil der Abschnitt des unteren Kreistheils in Schalen- und Münzbildern zu viel anderweitige Analogien hat.

(3) Dass dasselbe an den etruskischen oft über den eigentlichen Griffansatz hinübergreift auf einen Theil des Spiegels, ist eine leicht begreifliche Folge der Verschmelzung beider Theile und kann am Sachverhalt nicht irre machen.

dass in dreien von vier Beispielen (1) Eros allein oder mit Aphrodite den Griffansatz einnimmt; wir sahen, wie grade seine ausgebreiteten Schwingen, namentlich in *a* und *c*, in andrer Weise aber auch in *b*, dem künstlerischen Liniengefühl dienen mussten, um die innigere Vereinigung von Griff und Spiegel herbeizuführen, die in den etruskischen Spiegeln zum Abschluss gelangte. Da es sich nun um dieselben Gegenstände handelt, und von vornherein ein Zusammenhang des Unteritalischen mit dem Etruskischen das Wahrscheinliche ist, so werden es nicht selbständige Ideen gewesen sein, durch welche auch die Griffansätze etruskischer Spiegel so oft mit Flügelwesen verziert worden sind, deren ausgebreitete Flügel wie auf den unteritalischen Griffansätzen *a c* das äussere oder innere Spiegelrund zu tragen scheinen (2), wie Schwan und Geier, Sirene oder schlangenfüssige Typhone, Flügelköpfe (Perseus?) (3) so ferner Flügelmädchen, stehend oder sitzend oder aus Blättern emporwachsend mit ausgebreiteten Flügeln (4), so namentlich auch Eros stehend (5) oder sitzend, ein parmal sogar demjenigen unseres Spiegels *c* recht nahekommend, wie 290, 374, V 60 (Fig. 4 *e*) 99. Aber endlich auch zu dem Silen des Spiegels *d* bieten sich Parallelen auf etruskischen Spiegeln wie 322 und V 38. —

6. Dreischeibenpanzer aus einem Stück, wie sie in den Mitth. 1896 S. 267 nach Jahn angeführt wurden, giebt es in verschiedenen Museen, ein solcher in der Sammlung Jatta in Ruvo (Fig. 1, 6), an Grösse einer Mannesbrust entsprechend, hat auch die Ringe (6), an

(1) Wie sehr auch die beiden Spiegel von London und Berlin (S. 118, Anm. 1) nach Gegenstand und Composition der Darstellung diesen nahestehen braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden.

(2) Das bemerkte schon Friederichs, Berlins ant. Bildw. II S. 50. Dass auf dem schönen Adonisspiegel V, 26, der freilich höchstens ins vierte Jahrhundert gehört, die Eule mit der Eidechse im Schnabel die Flügel nicht entfaltet hat, passt gut dazu dass der Griffansatz hier noch fast rein quadratische Form hat, ohne Linienverbindung mit dem Rund.

(3) Schwan V 133 (nur bei Tafeln des fünften Bandes, gebe ich auch dessen Zahl an) Geier V 62, Sirene 6 und V 126. wo die Haltung der Flügel wie auf dem Spiegel von Reggio ist, Typhon 15, 76, 112, 297, V 22 und 66: Flügelköpfe 323, V 91 100 und 105.

(4) 23, 82, 108, 207 A, 378. 381, 389 V 23, 62.

(5) V 86, 125. 127.

(6) Diese auch an einem von mehreren solchen Panzern der Sammlung S. Angelo im Museo Nazionale in Neapel, dessen oberer Rand, wie an dem

welchen die Riemen zur Anlegung des Panzers befestigt waren, und sogar an einem von diesen ein Stück des Riemenzeugs erhalten. Das Erhaltene stimmt so sehr (1) mit der Rüstung der a. a. O. als 1 abgebildeten Figur überein, dass kein Zweifel über die Gleichheit der erhaltenen und der aus dieser Gattung von Vasen dargestellten Panzerung bestehen kann. Diese wirklichen so wie die auf Vasen dargestellten Panzer gehören etwa dem dritten Jahrhundert v. C. an; ihre Vorläufer müssen selbstverständlich drei Einzelscheiben gewesen sein, wie sie m. E. in jenen dem fünften und früheren Jahrhunderten angehörigen Scheiben Pigorinis vorliegen. —

B. Sculpturen sind im Süden rar; um so eher verdienen ein par nicht unbedeutende Stücke Beachtung.

7. Von einem archaischen Kopf* im Museo Biscari hatte mir schon Orsi gesagt: Taf. VI zeigt ihn in Vorder- und Seitenansicht. Da es nicht wahrscheinlich dass Paternò Castello vor hundertundfünfzig Jahren einen Kopf dieses Stiles in Italien — wo sein Erscheinen zudem kaum besser erklärlich wäre — erworben habe, wird man ihn in Sicilien selbst gefunden denken dürfen. Es ist griechischer grobkörniger Marmor, die Erhaltung ziemlich gut, da, von der ganz zerstörten und unerfreulich in Gips hergestellten Nase abgesehen, Bestossung zwar ringsum wahrzunehmen, aber die Formen doch überall noch kenntlich geblieben sind. Der Hals scheint unten zum Aufsitzen auf den Fuss glattgeschnitten.

Jüngling in Lebensgrösse (2), der, gerade wie der Kopf auf dem Halse sitzt, stramm mit wesentlich gleicher Belastung beider Beine dagestanden haben wird; grad ausblickend mit grossem stark zwischen den Lidern vorquellenden *bulbi*, den Mund wie gewöhnlich geschlossen, die Mundwinkel etwas emporgezogen, mit kaum

---

Ruveser mit einem gravierten Ornament verziert ist, und dessen vier Ringe nicht einfach wie an dem Ruveser in Löchern eingehängt sind, sondern mit Palmettchen — wie so häufig die Schliessen an späteren Bronzegürteln) — aufgelöthet.

(1) Nur die Stelle, wo die Riemen unten befestigt sind ist ein wenig tiefer auf der Vase.

(2) In Millimetern Kopfhöhe 22, diagonal vom Kinn bis zum Scheitel 276, Schläfenbreite 136, äussere Augenweite in den Lidern 105, Mundbreite 52, Augenbreite 36, von Ohr zu Ohr 144, gleich Augenabstand.

merklicher Muskelanziehung an den Enden. Das Haar ist vom Wirbel radial gesträhnt, mit den Linien seiner Strähnung sich in üblicher Weise den schwachen concentrischen Wellenringen anpassend — eingefasst rings wie von einem Kranze des in grösserer Massigkeit sich hebenden Haares: um Stirn und Schläfen zum Ohr eine dreifache Reihe von Schneckenlocken, die symmetrisch und gegensätzlich sich von der Mitte der Stirn nach beiden Seiten legen, die oberste Reihe auch über den Ohren noch sich fortsetzend. Sind dies die sich kräuselnden Enden des kürzeren Stirnhaares, in ohne Zweifel conventioneller Darstellung, so bilden den Kranz, hinter dem Ohr die langen Nackenlocken, welche deutlich von den andern gesondert, dicht d. h. ohne Zwischenräume um ein deshalb unsichtbares Band geordnet sind; die Wellen der Strähnung setzen sich, etwas feiner auch auf diesen sieben oder acht Locken fort (1).

Die für die Vergleichung mit anderen archaischen Köpfen wesentlichen Züge sind m. E., ausser diesen vorn gebuckelten, hinten aufgerollten Locken folgende: erstens die Breite des Gesichtes die, auch in den unteren Theilen bemerkenswerth, nach oben beständig zuzunehmen scheint (2), indem ebenda wo die Stirn selbst von ihrer grössten Breite sich zusammenzuziehen beginnt, jene Schneckenlocken sich darüber ausbreiten, jede folgende Reihe nach den Seiten zu mehr ausladend (3) obgleich — und das ist das

(1) Das Haar ist ja auf sehr verschiedene Weise in jenen Zeiten sowohl getragen als auch stilisiert. Unterscheidung des kürzeren Stirn- und des längeren Nackenhaares ist conventionell; einen Kopf, der beides so wie der unsrige hätte, weiss ich nicht anzuführen, auch nicht ein ebenso aufgerolltes Nackenhaar. Der Bronze-Apollo von Pompeji, der kleine Bronzekopf von der Akropolis (*Musées d'Athènes*, Taf. XVI) der vatikanische Kitharodos (Helbig Führer I 203) haben die Rolle vor der Stirn, der Knabenkopf von der Akropolis *Ἐφημ.* 1888 Taf. 6 ringsum; bei jenen wie bei diesem ist die Rolle lockerer.

(2) Man vergleiche solche Köpfe welche die grösste Breite in Augenhöhe oder tiefer haben, z. B. *Ἐφημ.*, 1891 T. 15. oder den Strangfordschen Jüngling Br. Bruckm. 51.

(3) Vgl. die Statue des Antenor, an welcher auch die Haarschnecken so platt sind, und den Kopf des Brit. Museum *Bull. Corr. hell.* 1893 t. XI, bei welchem das Zweite mehr als das Erste zutrifft, und noch weiter geht darin der grosse Ludovisische Kopf. *Mon. ined. d. I.* X, 1 u. Br. Bruckm. 222. Umgekehrt geht die obere Lockenreihe nicht zurück bei dem Kopf vom Ptoion

Zweite — vertikal betrachtet jede höhere Lage über die untere nicht vortritt sondern ein wenig zurückgeht, wie die Seitenansicht erkennen lässt. In diesen Lockenkranz, drittens, schmiegt sich in sehr eigenthümlicher Weise das Ohr ein, in seiner Bildung: mit oben breit gerundeter Muschel (1), wie in der schrägen Lage schon an den Myronischen Diskobol, durch die Einschmiegung an den Ludovisischen Hermes erinnernd, endlich keineswegs archaisch hoch sitzend sondern gleich weit von Kinn und Haaransatz, darum auch nur mit der oberen Hälfte der Muschel im Haarkranze steckend. Auge und Mund (2) dagegen noch alterthümlich conventionell. Um so mehr fällt dabei viertens auf dass zwischen Brauen und Oberlidern nicht eine flache Auskehlung sich zeigt, sondern die Lidfalte eine scharfe Grenze bildet und darüber nach aussen wenigstens schon der Stirnknochenrand sich angiebt (3).

Einen durchschlagend ähnlichen Kopf finde ich nicht, und liegt es nahe den auf die Erycina bezogenen grossen Ludovisischen Kopf zu vergleichen, so sind doch, ganz abgesehen von der Verschiedenheit des Geschlechts und davon dass mehrere Decennien zwischen beiden liegen, der Unterschiede weit mehr als der Uebereinstimmungen, ja letztere fehlen eigentlich ganz. Auch von den selinuntischen Metopenköpfen finde ich trotz der Schneckenlocken den Herakles, welcher die Amazone erschlägt, der eher zum Ludovisischen Kopf sich stellt, weniger ähnlich als, für die Grundform wenigstens, die ältesten des Herakles und Perseus. Ein Kopf ent-

---

(*Bull. corr. hellénique* 1887 XIII f. vgl. ebda 1880 VIII das Relief von Abdera (auch Athen. Mitth. 1883 VI und die daraus hervorgegangene Bildung an dem Kopfe von der Akropolis *Εφημ.* 1888 T. 2; Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.* I. 362.

(1) In diesem, aber auch nur in diesem einen Punkt stimmt der grosse Bronzekopf von der Akropolis überein (*Musées d'Athènes.* Taf. XV Collignon S. 304, in mehreren dagegen der Berliner Marmorkopf, Athen. Mitth. 1883 VI.

(2) Wie z. B. bei der Antenorfigur, oder dem Jünglingskopf *Bull. Corr. hell.* 1892 T. V., wogegen der schon angeführte des Britischen Museums auch hierin mit dem Kopfe Biscari geht.

(3) Kaum angedeutet ist eine Falte am Mundwinkel, die schon an sehrviel unvollkommneren Werken wie der Delischen Nike, sich findet; dann auch z. B. an dem Jacobsenschen Kopf Collignon I S. 361, der dabei, wie attische Köpfe öfters, die sehr vollen Lippen hat, wesentlich anders auch das als an dem Kopfe Biscari.

wickelteren Stiles, an dem ich Formenverwandtschaft finde, ist der Thonkopf unten n. 16, Taf. VII links.

8. Ein Torso im Museum Biscari schien mir den Giebelfiguren vom Zeustempel in Olympia verwandt. Er steht neben 7, aber, nicht wie dieser in besseres Licht zu bringen, war er an schwach erhellter Stelle zu sehen schwer, zu photographiren mir wenigstens unmöglich. Es ist der Torso eines Jünglings vom Hals bis eben unterhalb des Geschlechtes, vom l. Bein noch etwas mehr erhalten. Er misst vom Ende des Unterleibes bis zur Halsgrube 0,54, ist also lebensgross, aufrecht ohne stark markiertes Standbein. Eine Nebris ist mit des Thieres linken Beinen auf der l. Schulter geknüpft, darüber liegt, an der l. Seite herabhängend grob- und schlichtfaltiges Gewand, in welches über der l. Hüfte seitlich ein grosses viereckiges Stückungsloch mit breitem zur Anfügung hergerichtetem Rande darum eingearbeitet ist. Was hier angefügt sein könnte blieb mir unklar, wie auch die Bewegung des l. Armes; der rechte, von welchem nur ein kleiner Theil des Oberarmes erhalten ist, war etwas seitlich gehoben. Brust und Leib sind flach gehalten, die allein sichtbare r. Brustwarze ist kreisrund mit ebenso runder Warze. Auf die l. Schulter hangen zwei flache und wenig gewellte Haarsträhnen, durch parallele Furchen getheilt, zwischen ihnen das umsäumte und in ein Knöpfchen ausgehende Ende einer Binde, deren anderes Ende dem Gewande auf der l. Schulter aufliegt. Es war die flache Behandlung der Körperformen, die runde Brustwarze, besonders aber Zeichnung und Ausführung von Haar und Gewand was mich an Olympia und z. T. an noch Aelteres wie den Kalbträger erinnerte.

9. Einer etwas jüngeren Entwicklungsstufe als der Kopf 7 gehört ein leider arg verschlissener Marmorkopf* (Fig. 6) des Tarentiner Museums an (1). Den Hals bedecken hinten grosse gedrehte Locken, die sich aus dem mehr gravierten als plastisch ausgearbeiteten Kopfhaar zu entwickeln scheinen, während das Stirnhaar, in den Schläfen lockerer, um das Kopfband gerollt ist und so auch einen Theil der hinter den Ohren herabhängenden Locken bilden muss. Ueberlebensgross, gehört der Kopf allem Anschein nach einem Stand-

(1) Kopfhöhe 0,32; die Mitte davon in Höhe des Brauenansatzes; vom Nacken bis zur Stirn 0,29, bis zum Nasenrücken 0,25.

bild. Der noch sehr kugelige Schädel erlaubt nicht ihn viel unter das Jahr 500 herabzusetzen. Eingedenk eines durchdachten Vortrags von Kekulé (1) über die bindende Kraft einer einmal gefundenen Gestaltung, darf man vielleicht die Frage aufwerfen, ob nicht der durch die Grossartigkeit seiner langen Kopf- und Gesichtsform ergreifende Typus des Casseler Apollo (2) einen Vorläufer in dem Tarentiner, der doch wohl auch ein Apollo sein wird, habe, und dieser wieder einen noch viel älteren, in dem jene Züge in überaus krasser und doch schon wirkungsvoller Weise vortragenden Bronzekopf des Grafen Tyskiewicz, welchen Froehner in der *Fondation Piot.* 1, Taf. XV S. 137 herausgegeben hat.

Fig. 6.

10. In Tarent ist auch ein Marmorkopf (3) grossen Stiles, von einer Athena, mit attischem Helm, der jederseits mit einem Pegasus (?) verziert ist. Leider ist auch dies Werk, das lange im Wasser gelegen zu haben scheint, durch dieses und eingebohrte Muscheln so verschlissen, dass nur die grossen Hauptformen — eben dadurch vielleicht noch grösser scheinend — noch kenntlich sind. Photographie schlug leider fehl.

12. Cariatidi*. Nel Museo di Lecce come nel 1889, così questa volta ripetutamente io come tutti gli altri, pare, sono passato senza guardarla bene davanti ad una figura che sta nel vestibolo addossata alla parete (4). Un giorno però fissandovi l'attenzione mi accorsi tosto che, benchè di arte locale, eseguita non in marmo ma

(1) Ueber die Entstehung der Götterideale S. 15 ff.

(2) Allerdings hat dieser das Nackenhaar, bis auf zwei lose Locken hinter jedem Ohre, aufgebunden.

(3) Kopfhöhe 0,32, davon die Mitte am oberen Rande der Ohrmuschel; der Messpunkt unten freilich unsicher.

(4) La figura sta talmente in una mezza oscurità, che una fotografia, fatta senza luce artificiale, ne ha dato soltanto un' ombra.

bensì nella pietra calcare del paese, la scultura non fosse senza interesse quale opera del secolo quarto, ed intesi tale interesse crescere assai allorquando dal gentilissimo segretario del Museo, signor F. Greco seppi che la figura insieme con un pezzo di architrave, esso pure scolpito, proviene da una tomba a Vaste, sito non molto lontano da Spongano presso Maglie, sulla linea di Lecce-Otranto, e che altre tre figure simili con un secondo pezzo di architrave o fregio corrispondente a quello di Lecce, trovate nella medesima tomba, si conservavano a Spongano nel palazzo del Barone di Castiglione Filippo Bacile. Quindi recatomi a Spongano in compagnia del Signor Greco ed essendo stato accolto dal predetto nobiluomo con la più perfetta cortesia ed ospitalità ebbi completo agio di esaminare e fotografare le statue e l'architrave. Senonchè io venni deluso nell'aspettativa di ottenervi qualche notizia più precisa sulla costruzione della tomba e intorno al posto ove fossero state trovate figure ed architrave, e magari di potere confrontare qualche altro oggetto trovato insieme con le figure. Il Barone, avendo soltanto fatto acquisto di quelle sculture e di nient'altro, e senza avere assistito allo scavo, non seppe affermare altro fuorchè questo: essere stato ritrovato tutto in un ipogeo, cioè i due pezzi di architrave e le quattro cariatidi. Anzi, secondo un racconto incerto ne sarebbero state otto, ciò che poco degno di fede mi sembra e senza fondamento, e se anche fosse vero, non molto importerebbe, poichè ogni congettura sulla disposizione architettonica delle figure purtroppo, come si vedrà in seguito, rimane in aria.

Tanto più che le quattro conservate (una invero, ridotta al torso senza testa e braccia e gambe dalle ginocchia in giù, le altre tre mancanti, la Leccese solo delle braccia, l'una di Spongano di ambedue le mani e l'altra della sola destra) che tutte e quattro, dico, sono fatte come da un medesimo modello con variazioni leggerissime del panneggio, senza differenze tali, quali nella *πρόστασις πρὸς τῷ Κεκροπίῳ* dell'Eretteo mettono in chiaro contrasto le conefore a destra con quelle a sinistra.

Le 'Cariatidi' Vaste per siffatta uniformità possono descriversi tutte insieme. Stanno ognuna sopra un grosso plinto, addossate, come fossero ad alto rilievo, ad una lastra grossa 3 cm., e che dall'alto al basso va rastremandosi sensibilmente. larga in media 50 cm. circa; il tutto, figura, lastra e plinto di un sol pezzo. Esse

sono alte 1,77 (la Leccese fu notata con 1,78), della quale misura il plinto prende quasi 28 cm. nell'una, 20 nell'altra di Spongano, e 25 in quella di Lecce, onde rimangono alle figure 1,49, 1,57, 1,53; differenza un po' troppo forte per credere quelle due prime poste

Fig. 7.

in linea. Stanno ritte, posate ugualmente sopra ambedue le gambe, e con i piedi quasi paralleli; e le braccia alzate in tal guisa che le palme supine (1) sostenessero la trabeazione al pari della testa, appianata sul vertice ma senza alcuna traccia di perno, non leggermente inclinata, come l' hanno con bella espressione di modestia le canefore ateniesi, ma anzi un pochino tirata indietro.

(1) Si confronti la Esperide ossia Atena della metopa di Olimpia.

Calzate, vestono tutte lo stesso chitone con *apoptygma* e cintura sovrapostavi, alla quale cintura debbono essere attaccate le bende incrociate sul petto ed ornate nel punto d' incrociamento con tondi, di cui uno porta ancora riconoscibile una Gorgone. Queste

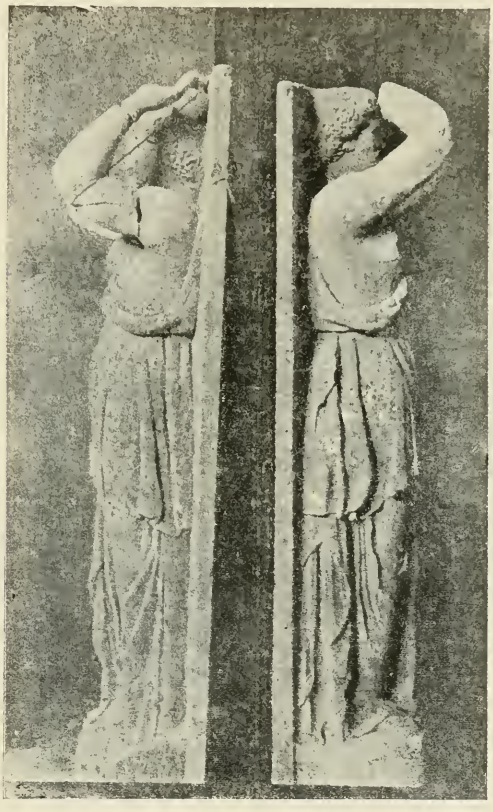


Fig. 8.

bende incrociate sono un ben noto requisito del vestiario delle ragazze ateniesi nel secolo quarto e servono a ritenere la veste al petto (1). Qui invece la forte tensione delle braccia sollevate ha sciolto

(1) Numerosi esempî si trovano nel fasc. VII delle *Attische Grabreliefs*, pure con un tondo fissato sull' incrociamento. Questa moda della benda incrociata e attaccata alla cintura per lo studio di eleganza si svolse da un' altra

la veste sugli omeri e cadono i lembi, appena più in basso ritenuti da quelle bende, laddove sul dorso, pare che la veste si sia fermata più in alto; i capelli sono cinti di semplice benda.

Non sono mica eleganti queste figure dalla posizione un po' forzata e rigida, dalle braccia un po' robuste, dalla capegliatura e dal panneggiamento trattato con mano incerta e con gusto male insegnato, massimamente nelle parti intorno al seno (1). Ma con tutti questi difetti, di un'arte come dissi locale, le figure portano, credo, l' impronta manifesta di arte greca del secolo quarto. La cintura ancora bassa, e massime il petto largo a paragone dei femori sono le forme più decisive, poichè le teste sono troppo guaste. La parte del vestimento dal petto fino all'estremità dell' *apoptygma* potrebbe essere influenzata dall'Amazzone di Policleto, laddove nella parte inferiore e specialmente nelle gambe chiaramente trasparenti fra tre gruppi di pieghe si palesa la moda che, sia nell'arte sia nella vita, si fa strada con l'arcaismo nascente.

Fig. 9.

I due pezzi di architrave sono lunghi l'uno (L.) 0.96, l'altro (Sp.) 0,94, larghi l' uno 0,25, l' altro 0,26, e compreso i listelli superiore ed inferiore 0,07, alti 0,275. Fra questi listelli dal fondo incavato, lungo 0,81, si rileva sopra ciascuno dei due pezzi la figura di un Amore ignudo sopra un carro da corsa tirato da tre leoni,

più semplice di un laccio a guisa di anello o di zero ○ che torcendosi (*στρόφιον*?) prende la forma di un ∞. Inserendovi le braccia, le ragazze se lo mettevano con l' incrociamento o sul petto come p. e. la Selene del frontone orientale del Partenone — e questa era proprio l'origine della anzidetta moda più elegante — o sul dorso come la ragazza del bassorilievo sepolcrale attico n. 824 (vedi l'op. cit. tav. CLIV) e come pare anche al n. 820, ove non se ne parla, e XXXIII, ove invece di questa foggia l'editore riconosce l'altra.

(1) Questa parte nel torso di Spongano è stata ritoccata, laddove anticamente era più somigliante alle altre tre figure.

verso sinistra su L., verso destra su Sp. (Fig. 10) con uno spazio libero dinanzi ai leoni, ed i rimanenti cm. 13 non incavati ma lisci e per conseguenza senza listelli sporgenti (1). Su questo piano però tanto in L. quanto in Sp. è stato inciso il contorno di un fiore, ossia capitello a fogliame, con sì poca cura e regolarità, che si può dubitare se perciò questa parte dovesse essere visibile ovvero nascosta. Per parte mia però io preferisco la prima opinione, vedendo il piano ben levigato ed il listello superiore quantunque rozzamente indicato. Di grappe e perni non ho trovato alcuna traccia sopra i lati visibili; ma dei lati stretti di L. quello dietro l'Amorino, cioè a destra, aveva l'*anathyrosis*, indizio di combaciamento

Fig. 10.

preciso con un altro blocco, l'altro lato stretto invece a destra, non era nemmeno bene appianato; e per la perfetta corrispondenza in quasi tutti i particolari lo stesso si può presumere per Sp., benchè io non l'abbia notato. Lo spazio vuoto dinanzi ai leoni, poi i piani un po' trascurati a questa estremità, tanto sulla facciata quanto al lato stretto, mi fanno credere che questa estremità di L. e la corrispondente di Sp. stessero agli angoli dell'appartamento, e che quindi gli Amorini in corso non incontrandosi andassero, ma separandosi. Dato ciò è chiaro poi che gli Amorini dovevano essere separati da un pezzo intermedio, prima perchè senza ciò quasi si toccherebbero con le ali, laddove dinanzi ai leoni evvi uno spazio vuoto, secondo perchè un fregio, cioè una parete lunga soli metri 1,90, (0,96 + 0,94) sarebbe troppo corta per un appartamento ornato di almeno quattro Cariatidi. Ora, con tale supplemento di un terzo pezzo di architrave o fregio, due Cariatidi troverebbero posto

(1) Soltanto in Sp. mediante un taglio assai rozzo una piccola sporgenza è stata effettuata di sopra.

conveniente sotto le commissure del pezzo medio con i due contigui. E qui faccio osservare che la larghezza (o vuoi la grossezza) dell'architrave di 0,25 si trova in buona relazione con la sporgenza anch'essa di 0,25 dei plinti, su cui stanno le Cariatidi. Esse poi con le mani tenute accanto alla testa sono troppo larghe (0,40 m. circa) per credervi soprapposto un architrave normale alla parete, laddove le mani tirate addietro corrispondono benissimo con un architrave o fregio parallelo alla parete e sporgente certo non più di 0,25. Le due restanti Cariatidi poi agli angoli della camera siffatta non starebbero bene, nè in linea con le altre, nè diagonalmente, prima a causa di quella rastremazione sopraccennata delle lastre, per quanto essa entrasse nella parete; secondo perchè la parte liscia all'estremità del fregio larga soli 0,13 m. non corrisponde con la dimensione di una Cariatide sottoposta, terzo perchè, in tal modo disposte, le Cariatidi starebbero troppo vicine. Più soddisfacente, pare, sarebbe un'altra disposizione, secondo la quale le figure rimanenti, se erano due sole, potevano stare o di faccia alle prime, vale a dire sulla parete d'ingresso, fiancheggiando la porta, o una in mezzo a ciascuna delle pareti laterali; se poi in vero erano otto in tutto, ciascuna parete ne poteva aver due. Ma tutto questo è incerto.

Aggiungo una parola sul figurato del fregio. Questo cioè ci obbliga di abbassare l'epoca della tomba un po' più giù nel secolo quarto, che non si farebbe tenendo conto solo delle Cariatidi. Amore cavaliere o auriga di muli o grifoni comincia ad apparire su monumenti del secolo quinto al quarto (1); l'uno Amorino poi si moltiplica per il concorso che si fa servendosi di animali di ogni genere, veri e fantastici. I numerosi esempi nella scultura romana o negli affreschi pompeiani son noti a tutti; ma anche più antichi se ne hanno, segnatamente nell'Italia meridionale, come una tazza megarica (2), sulla cui circonferenza vi sono otto Amorini in bighe di pantere; o il frammento di tazza inargentato, scavato in Orvieto, ma che si crede di origine Campana (3), con rappresentanza di Amori in quadriga. Se con questi vasi si arriva al secondo secolo, mon-

(1) V. Furtwängler in Roscher Lexicon I p. 1357.
(2) British Museum, Walters, *Catalogue* IV 997 da Melos.
(3) Annali 1871 A; sulla provenienza si veda p. 7, sull'origine p. 9.

tiamo al terzo e quarto invece con un cratere del Museo Nazionale di Napoli, rinvenuto in Oria, e pubblicato nel Museo Borbonico vol. III tav. XLVI (1). Qui sopra ciascun lato del collo fra le due anse ci si presenta la medesima graziosa rappresentanza — e quindi deve intendersi identica anche la direzione delle figure, un carro guidato da un Amorino e preceduto da un altro, e 'tirato' — sono le parole dell'editore napoletano 'da quattro animali a gran galoppo, e che, a rigore, non possono chiamarsi nè tigri, nè pantere'. Tenendosi al disegno, forse si sarebbe più propensi a chiamarli due leoni e due lionesse alternantisi. Certo delle belve due hanno i colli assai lunghi al pari delle altre due, secondo l'usanza degli artisti dal secolo quarto in poi, ma inoltre la giubba irsuta; e rassomigliano anche a questo riguardo ai leoni del fregio vastese. Aggiungo un vaso ruvese del medesimo Museo, di disegno più trascurato secondo Heydemann n. 3252, ma che per la disposizione delle quadrighe offre analogia col nostro fregio, poichè frammezzo alle due quadrighe rappresentatevi si trova un gruppo centrale, come l'abbiamo dovuto supplire anche fra i due pezzi L. e Sp. del fregio. Non importa molto, mi pare, che le quadrighe sul vaso sieno dirette verso il centro, laddove nel fregio dovevamo disporle nel senso contrario. Il gruppo centrale sul vaso è una donna alata con tirso e tenia frammezzo a due fiori e due uccelli volanti, e qualche cosa di simile può presumersi aver ornato anche il pezzo di fregio mancante fra L. e Sp.

Erwähnt seien aus dem Museo Biscari noch folgende Sculpturen

12. Eine sehr entstellte Wiederholung der Tyche von Antiochia *, hoch 0,39 Fels und Figur bis zur Halsgrube, der antike Kopf nicht zugehörig, Hals r. Hand, r. Fuss widerwärtig ergänzt, das Ganze überarbeitet. Die Beine waren oberhalb der Knie abgebrochen; aus dem Stumpf hat der Ergänzer natürlich viel zu kleine Beine herausgemeisselt. Der Orontes war aus besonderem eingefügtem Stück gearbeitet und ist jetzt entweder, weil gebrochen weggemeisselt, oder durch einen ganz neuen Flicken ersetzt.

13. Ein Kopf der 'Sappho', mehr gleich der Chigischen (Mittheil, 1893 S. 349) als gleich der Albanischen (Jahrb. 1890.

(1) Heydemann, *Die Vasensammlung des mus. Naz.* 1758.

Taf. 3) doch mit deutlichen zwei Korkzieherlöckchen vor jedem Ohr wie auf der Münze.

14. Neilos *. Im Museo Civico, von wo Hauser in Arndt u. Amelungs Photogr. Einzelaufnahmen III 762 ff. ein par Stücke bekannt gemacht hat, ist auch eine kleine, von Haus aus geringe, durch abscheuliche Ergänzung namentlich des Kopfes ganz verhunzte Wiederholung, nicht Copie des vatikanischen Nil. Die auf der Brust und l. Schulter erhaltenen Bartspitzen zeigen dass der Kopf umgewandt war, wie denn überhaupt sowohl die Formen als auch die Lage wiedergegeben ist, letztere jedoch mehr gehoben, erstere nicht blos weichlich schlaff, sondern gedunsen. Der Abbruch der r. Hand ist neben dem stehenden Knaben sichtbar. Ergänzt ausser dem Kopf der r. Arm fast ganz, ebenso wie der linke mit dem Felsen, gegen den die Figur jetzt sich lehnt, und dem Füllhorn, auch der obere Theil des stehenden Knaben, endlich das l. Ende der Plinthe und alles links von der Linie, welche von dem verschwindenden l. Bein hinaufläuft. Die in diesen Umfang fallenden ‘ Pecheis ’ sind ungefähr an ihrem Platze, ausgenommen den auf der r. Schulter des Gottes sitzenden und den hinter der rechten Hand vorkommenden, aber ihre Stellung ist willkürlich geändert. Am wenigsten bei dem Stehenden, welcher nur von der r. Hüfte auf den l. Oberschenkel herabgestiegen ist. Der nächste links ist umgedreht und aufs Knie gesetzt, vielleicht zugleich den links mit dem Ichneumon spielenden vertretend, dessen Gefährte zwar auch ausgestreckt liegt, aber umgedreht wie schwimmend; der nächste endlich, am Bruch nur theilweise erhalten, deutlich nach rechts hin am Boden sitzend.

15. Aus Reggio ferner die r. Hand eines Faustkämpfers, 1896 in den Thermen gefunden; lebengsgross von pentelischem (?) Marmor. Der Caestus ist von einfacherer, minder gefährlicher Art als die von Jüthner, über antike Thurngeräthe S. 77 ff. abgebildeten und besprochenen Beispiele. Denn er hat nur einen einfachen aber doch aus mehreren Lagen bestehenden Schlagriemen mit metallener, nach Jüthner lederner Umschnürung. Die ersten Fingergelenke sind noch fast grade gestreckt, erst die folgenden waren ein gebogen ohne den Caestus zu berühren und sind heut abgebrochen.

C. Terracotten.

16. Etwas jüngeren Stiles als N. 7 ist ein weiblicher lebens-

grosser Terracottakopf*, der trotz Bestossung an Kinn, Wangen und Stirn, seiner Bildung wegen hervorgezogen zu werden verdient, abgebildet auf Taf. VII links. Bei Kekulé, Terrakotten II finde ich ihn weder abgebildet noch erwähnt, auch keinen ähnlichen, da die auf T. I und V, II 1, III 1, IV 1-4, VI 1, 5-7 abgebildeten alterthümlicher sind, der entwickeltere auf T. VII einen ganz verschiedenen schmalen Typus darstellt.

Es ist eine Büste in Form eines Hermenoberstücks (die r. Schulter abgebrochen). Die hohe cylindrische Krone (Polos) ist unten von einem Reifen umgeben; an ihr waren Rosetten, wie es scheint eingefügt, jetzt fehlend, wie auch am Hals einige Löcher von eingefügtem Schmuck herzurühren scheinen. Die Haarlocken um die Stirn sind in conventionelle platte Locken gelegt, im Nacken hängen sie in breiter Masse aufgebunden. Das Gesicht ist voll und breit und ähnelt in der allgemeinen Form des Ovals mit der Verbreiterung auch noch oberhalb der Brauen durch die Haarmasse dem Kopfe N. 7 (aber auch den meisten archaischen Köpfen der angeführten Tafeln Kekulés ausser VII), und selbst im Einzelnen sind Augen Mund von ähnlichem Schnitt, nur in fortgeschrittenem Stil; das Auge — freilich auch ein weibliches — ist nicht mehr vorquellend, dafür die Lider vortretend, besonders das untere in ähnlich unangenehmer Weise wie bei der Erycina und bei der Hera Farnese. Unser Thonkopf, der auf weisslicher Untermalung dunkle Färbung an Haar Lippen Brauen Augen und Lidern auch in der Photographie zeigt, lässt erkennen, dass jener hängende Theil mehr die Wimpern bedeuten soll als das Lid selbst. —

17. Heros vom Kentaur getragen *. Aus den Terracottaschätzen des Tarentiner Museums bilde ich ein merkwürdiges Relief auf Tafel VII ab, unten tafelförmig mit geschlossenem Grund, während oben die Umrisse der Figuren frei, ohne Grund stehn. Der unterste Theil und das linke Ende sind leider weggebrochen, das Erhaltene bis 38 cm. hoch wie breit. Der Thon ist der dort gewöhnliche gelbe, ein wenig ins Röthliche spielend; hinten liegt die Innenseite des Reliefs offen.

Ein vollbärtiger Kentaur mit Kranz im Straubhaar schreitet nach rechts, im l. Arm einen grossen Krater mit Volutenhenkeln tragend, in der Rechten gesenkt eine Chelys, die Hauptlast aber auf seinem Rücken. Hier lagert ein Jüngling mit eingeschlage-

nem l. Bein, auf gehobenem r. Knie seinen r. Unterarm ruhen lassend, während er den l. Ellbogen auf seines Trägers r. Schulter stützt und an dessen r. Oberarm mit seiner Linken sich hält. Seine Rechte, von der nur die Hälfte mit dem Daumen erhalten ist, erscheint wie gesticulierend, offen mit nach oben gekehrter Innenfläche. Etwa eine Trinkschale darin gehalten zu denken verbietet sich durch Haltung des Daumens und Fehlen von Ansatzspur an demselben. Der Jüngling hat sich seinen Mantel unterbreitet, der von hinten einerseits über den l. Oberarm fallend unter dem Arm des Kentauren hervorkommt, andrerseits über die Unterschenkel herübergezogen ist, endlich mit einem besonderen Zipfel über den r. Arm her und, offenbar absichtlich, über die Scham sich legt. Sonst ist der Jüngling nackt, nur mit breiter Kopfbinde geschmückt, über welcher noch ein wulstartiger und faltiger Kranz oder Ring lag, der grösstentheils weggebrochen ist. Da von diesem Kopf-Schmuck hinter den Ohren einst jederseits drei breite Bänder herabhingen, von denen nur je eines noch vorhanden, die andern abgebrochen sind, und nur je eines sich als Fortsetzung des breiten Kopfbandes fassen lässt, so liegt es nahe, auch die andern schon oben auf dem Kopfe vorhanden zu denken und zwar zu dem faltigen Wulst gedreht, zu einem bandgewundenen Kranze wie er mit eingebundenen Blumen namentlich beim Symposion getragen wurde. In der That ist der Jüngling gelagert, so wie er sonst, und ebenso der bärtige Mann, auf Votivreliefs beim Mahle gelagert erscheint, auch da durch stattlichen Kopfschmuck ausgezeichnet. Die Zubehör des Mahles, Krater und Leyer (1) sind hier auf den dienenden Kentauren übergegangen, der den Jüngling, ob auch schon jetzt gelagert, doch erst zur Stätte des Mahles zu bringen scheint. In dieser Thätigkeit des Kentauren und der Verbindung des Jünglings mit ihm liegt das Bedeutsame dieses Bildwerks, zumal für eine so frühe Zeit.

Denn der polykletische Kopftypus des Jünglings, bei freilich reicherer Fülle des Haares, und die groteske Gesichtsbildung des Kentauren, so wie die Zeichnung seines Schnurrbartes weisen das Werk wohl noch dem fünften Jahrhundert zu. Jedenfalls haben wir

(1) Krater wie Leyer finden sich auch bei dem auf der Kline gelagerten Jüngling oder Mann, s. Wolters, Arch. Zeit. 1882 S. 289.

hier ein auch durch sein Alter merkwürdiges Zeugniss für das Wesen des Kentauren, um so mehr, als nicht ein leichtes Spiel dichterischer oder künstlerischer Phantasie vorliegt, sondern eine aus dem Ernste des Glaubens und der Verehrung der Todten hervorgegangene Darstellung. Denn nach den Ausführungen von Wolters in der archaeol. Zeitung 1882 S. 304 f. kann der Jüngling nur als Heros verstanden werden, und eben unsere Darstellung, wo er vom dämonischen Kentauren getragen wird, entrückt ihn ja durchaus der Wirklichkeit, während man andrerseits, um ihn etwa für ein Gott (z. B. Dionysos, dem aber jedes besondere Kennzeichen fehlen würde) zu halten, des Zusammenhaugs mit jenen anderen Terracotten vergessen müsste. Fällt nicht ein eigenthümliches Licht auf z. Th. viel spätere Ausgestaltungen der Sage, die durch unser Thonwerk ungezwungen sich mit älter hezeugten Gebilden des hellenischen Mythos verknüpfen? Der Kentaur der hier so sittig den jugendlichen Heros trägt, und offenbar in seinem Dienst auch Krater und Leyer, ist es nicht derselbe, der, heisse er Pholos oder Cheiron oder Nessos, als Freund und Berather, als Pfleger und Lehrer der Heroen bekannt ist, der den Knaben Achilleus im Leyerspiel unterweist und denselbeu auf seinem Rücken reiten lässt, früh schon der weise Waldmensch, der den Herakles aus seinem Weinfass bewirthet und, freilich ins Scherzhafte gewandelt, zu Vieren seinen Wagen zieht, der nicht blos geraubte Nymphen und Knaben auf seinen Rücken setzt und davon trägt, sondern

ὃς τὸν βαθύῤῥουν ποταμὸν Εὔηνον βροτοὺς
μισθοῦ ᾽πόρευε χερσίν . . . | φέρων ἐπ᾽ ὤμοις,

dort also ein allgemeiner Ferge, so dass man ihn nun, dem Tarentiner Relief gegenüber, von Ursprung her fast einem Charon ähnlich vermuthen möchte.

18. Skene. Ans Ende stelle ich ein Thonwerk der Sammlung S. Angelo, besprochen kürzlich von E. Reisch (1), der es nicht ganz zutreffend ein Terracottarelief nennt; denn auch so schon, noch mehr aber nach dem was alsbald zu sagen, haben wir es vielmehr als ein Rundwerk anzusehen. Es stellt die Front eines Baues dar, den Reisch genau beschrieben, und der nach meiner Photographie hier in

(1) W. Dörpfeld u. E. Reisch, das Griechische Theater S. 232.

Fig. 11 erscheint, der Mittel- und Hauptbau zweigeschossig, unten mit vier vorgestellten Säulen, die mittleren weitläuftiger; über einfachem Gebälk dann wieder vier Säulen, niedriger, mit korinthisie-

Fig. 11.

renden Capitellen, in gleichmässigeren Abständen gestellt und so dass zu drei mittleren Interlocumnien noch zwei seitliche hinzukommen, zwischen den äussersten Säulen und den den Mittelbau flankierenden ein wenig vortretenden Flügelbauten. Zwischen diesen spannt sich über den oderen Säulen der Giebel aus, in der Mitte mit einer Frauenbüste verziert, während über dem First und an den seitlichen

Enden des Dreiecks runde Scheiben vorgeklebt sind. Das Ganze ist 0,32 hoch, 0,28 breit, mit dem üblichen gelbweisslichen Ueberzug als Untermalung. Darüber sind rosafarbne Rosetten auf die scheibenartigen Akroterien gemalt, der Grund des Giebelfeldes tiefroth; an der hell davor stehenden Büste sodann sind Mund und Augen — gewiss auch, was ich nicht notierte, das Haar — ferner Kreuzbänder (vgl. oben S. 131, 1) vor der Brust dunkelfarbig. Die fünf Intercolumnien aber zeigen in rother bis an Säulen Gebälk und Boden reichender Einfassung helle Mittelfelder. Auch unter dem Zwischengebälk zieht sich ein rother Strich hin, und über der Mittelthür des Untergeschosses sieht man einen Kranz mit hängenden Binden (?). Braun ist auch die Einfassung und Kreuztheilung der drei Thüren, von denen die mittlere im breiteren Intercolumnium auch breiter und höher ist, alle drei nach oben sich verengend und mit beiderseits vorkragendem Gesims. Auch in den thurmartigen Flügelbauten sind noch zwei Thüren, oben nicht mit gradem Abschluss wie die andern, sondern überwölbt und ganz und gar roth gefärbt, vielleicht um die Durchgänge offen erscheinen zu lassen. An den Thürmen sind durch Linien Quaderlagen angedeutet.

Wiederholt war Reisch ‘ von archaeologischen Freunden die Vermuthung geäussert worden, dass in dem Stücke eine Theaterfassade nachgebildet sei ’. Nach seiner eigenen Meinung dagegen ‘ genügen ... die drei Thüren der Mittelwand und die vorspringenden Seitenbauten nicht, um das Gebäude zu einer Skenenwand mit ihren beiden Paraskenien zu stempeln ’. Er glaubt vielmehr ‘ dass in der dargestellten Architektur ein grosser Thorbau einer Stadtmauer zu erkennen sei ’. Es dürfte doch schwer sein, genügend entsprechende Stadtthore nicht nur mit drei Thüren in zweigeschossigem Hauptbau sondern auch noch zwei Durchgängen in den flankierenden Thürmen nachzuweisen, während Säulenschmuck, zwei Geschosse, drei Thüren im Mittelbau und zwei in den Flügeln, in der That für spätere griechische Skenen üblich waren. Und wozu in aller Welt eine solche Imitation eines Stadtthores? Wo ein Beispiel, eine Analogie solcher Darstellung? Nachbildungen von Skenen dagegen in Malerei und Plastik sind ja von Reisch selbst besprochen und bei der grossen Vorliebe für das Bühnenspiel, wie es für Alt und Jung bezeugt ist, völlig verständlich. Dass auch unser Thonwerk eine Bühne war wird durch zwei von Reisch

oder seinen Freunden übersehene Thatsachen erhärtet. Erstens nämlich ist ja ausser dem was oben und ähnlich in der Beschreibung von Reisch hervorgehoben ist, noch eine Basis, in der Breite des Ganzen und 68 mm. vor der Mittelwand vortretend da, ein Sockel, der bei einem Thorbau in dieser Form gewiss keinen Sinn hätte, bei der Skenenwand dagegen höchst selbstverständlich die Bühne ist, als solche auch nicht blos durch weiteres Vortreten sondern auch durch den vorn wie an den Seiten herumgeführten oberen und unteren (in der Abbildung leider nicht sichtbar gewordenen) Ablauf gekennzeichnet und ganz besonders durch die zwar nicht sehr deutliche aber nicht zu berweifelnde in Roth an der Vorderseite dieser Bühne aufgemalte Verzierung, die wie ineinandergeschlungene Reifen oder Kränze aussieht.

Zweitens aber, und das scheint dem ganzen Dinge erhöhtes Interesse und erst rechten Sinn zu verleihen, erkennt man am Original auf dem ganzen Boden dieser Bühne, so auch im Negativ, in der Photographie wenigstens am rechten Ende, dass einst verschiedene Gegenstände auf diesem Boden aufgeklebt waren, die dann abgebrochen ihre Spuren hinterlassen haben. Die Skizze unterhalb der Abbildung lässt erkennen dass vor dem l. Paraskenion, und ebenso vor dem nächsten Intercolumnium Gegenstände von etwa quadratischen Grundriss aufsassen, neben denen wieder kleinere Spuren sich zeigen, vor der Mittelthür sodann eine Spur wie von zwei beieinander stehenden langbekleideten Figuren, näher dem vorderen Rand vor dem rechten Intercolumnium vier Fuss-Spuren (von denen man selbstverständlich nicht verlangen wird dass sie genau die Umrisse der Sohlen bewahren) wie von zwei nahverbundenen Figuren. Es wäre vermessen danach Figuren und Gegenstände genauer bestimmen zu wollen, aber dass die Spuren vor dem linken Intercolumnium nicht übel dem einen Theil des Bühnenbildes der Campanischen Thonplatte bei Dörpfeld-Reisch Fig. 82 f. S. 329 f. mit dem auf dem Altar sitzenden Sklaven, selbst in Bezug auf den Platz des Altars vor der Thür, entsprechen, wird man wohl zugeben.

Stellte man Bühnenspielvorgänge gemalt in Vasenbildern und Wandmalerei, im Relief in Marmor oder Thon dar, hat Winter einem Winke von Wolters folgend, im Arch. Anzeiger 1895

S. 121 (1) glücklich den Nachweis geführt dass man Thonfigürchen in ganzen Gruppen vereinigte, malerische Compositionen so zu sagen in Rundfiguren übersetzend, so wird man nun wohl den Schluss ziehen dass, wie unsere Skene erst recht Sinn bekommt, wenn sie durch die Thonfiguren eines bestimmten Bühnenspielvorgangs belebt wird, ebenso auch noch manche unserer Thonfiguren von Schauspielen einst nicht blos in Gruppen zusammengehörten sondern auch der Skene selbst nicht entbehren mochten.

E. Petersen.

(1) Die daselbst herangezogene Basis aus der pergamenischen Bibliothek, auf welcher einst Bronzefigürchen standen, welche, wie man der Inschriften wegen glaubt, eine Komoediescene darstellten, wäre die nächste Analogie zu unserer Thonskene.

APPENDICE ALL'ARTICOLO 'SCOPA MINORE'.

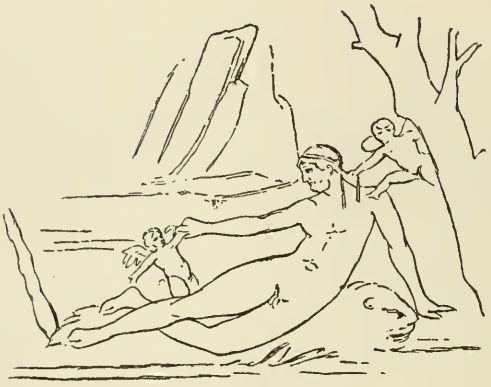


Fig. 1.

Del tipo di Ercole di cui ho trattato nel fascicolo precedente (pag. 59 ss.), esiste una replica inedita nel Museo provinciale di Bonna. Ne devo la conoscenza al sig. prof. Loeschcke, il quale gentilmente me ne mandò una fotografia insieme con le opportune indicazioni. È una targhetta in bronzo, irregolarmente linguiforme (largh. circa 0,08 m.), che probabilissimamente faceva parte della collezione Isenburg e quindi sarebbe di provenienza italiana, non renana. La figura di Ercole ond'è decorata la targhetta, e che è di buon lavoro dell'età romana, si stacca dalle cosce in su dal fondo, su cui è distesa la pelle leonina. La gamba d. è accavallata sopra la s.; il corpo superiore è rizzato; la mano d. si appoggia alla clava, mentre la s. regge la solita coppa emisferica. Due capi di tenia piovono sulle spalle e sul petto (in cui i capezzoli erano lavorati separatamente). La testa reclinata indietro è rivolta in alto come in relazione con un'altra figura, p. es. un Erote. Il che prova

che anche qui la figura non è concepita isolata, bensì tolta da una composizione più ampia.

Aggiungo due altri monumentini, di cui per un'incresciosa omissione non è fatta menzione nel mio articolo. Ambedue rappresentano Ercole con Eroti e furono pubblicati da A. Héron de Villefosse nella *Gazette archéologique*. L'uno (*Gaz. arch.* VI, 1880, tv. 30, pag. 178 ss.) è un medaglione in rilievo d'un vaso fittile del noto genere trattato dal Froehner (1); l'altro (*ib.* XI, 1886, tv. 6, pag. 57 sg.) un disco in bronzo, o meglio l'emblema del fondo d'un vaso. Ricorrono qui le medesime invenzioni che conosciamo già dalle pitture pompeiane citate nella nota 2 a pag. 69. Nel rilievo in terracotta però la figura dell'eroe per i motivi delle gambe incrociate, della mano d. posata sul ginocchio e della mano s. reggente lo σκύφος, si accosta più alla statua Chiaramonti ed ai rilievi ABCFG che all'Ercole delle pitture Helbig n. 1137 ss. rassomigliante a quello dei rilievi DE; mentre invece il gruppo centrale del disco in bronzo si ripete quasi identico nel dipinto Sogliano n. 498 (fig. 1) (2), salvo la direzione, la cui inversione si spiega dalla tecnica del lavoro a sbalzo. E così vediamo, una volta di più, da un lato la dipendenza da modelli anche là dove tutto farebbe supporre un lavoro improvvisato, come nell'ultimo quadretto buttato giù a rapide pennellate; e d'altra parte la geniale facilità dell'arte greca di moltiplicare e differenziare le composizioni.

La cortesia non mai mancante del sig. Héron de Villefosse mi mette in grado di chiudere questa nota con la riproduzione

(1) *Musées de France*, pag. 52 ss. Cfr. Roulez, *Gaz. archéol.* III, 1877, p. 66 ss.; Dragendorff, *Bonn. Jahrb.* XCVI, 1895, p. 102.

(2) Della Casa del Centenario (Sogliano, Notiz. d. scavi 1879, pag. 153; Mau, Bull. d. Inst. 1881, pag. 114, pianta, ϱ; 1882, pag. 114, n. 117; Overbeck-Mau, *Pompeji*[4], pag. 354, pianta, *43*). Le forme singolarmente snelle e molli della figura di Ercole (cfr. anche Sogliano, l. c.) mi fecero pensare avanti all'originale, che questa figura nel primo abbozzo fosse femminile ed ideata in una situazione analoga a quelle espresse negli altri dipinti della medesima camera (cfr. Sogliano, Not. d. sc., l. c.; Overbeck-Mau, l. c., pag. 357), ma che poi l'artista, mutando concetto, si servisse del motivo per rappresentare Ercole con Eroti.

d'un interessante rilievo (fig. 2) descritto sommariamente da lui nella stessa *Gazette archéologique* IX, 1884, pag. 249 (1). Questo rilievo, che prima di passare nel Museo del Louvre, aveva servito di pavimento nelle scuderie dell'ambasciatore di Francia a Co-

Fig. 2.

stantinopoli (2), è evidentemente il medesimo che il Rangabé (3) descrive come da lui trovato nei ruderi della chiesa dei SS. Apostoli a Tebe. Pare che il Rangabé lo vedesse più completo a sinistra; almeno dà l'epigrafe così, senza indicazione di supplementi: ΕΥΝΟΙΑΕΙΣΙΔΙΕΥΧΗΝ. Che anche in questo rilievo la figura principale presenti il motivo di cui ci occupiamo, risulta confermato dalla fotografia. Nè ci sarebbe difficoltà di spiegare la riunione di

(1) Cfr. anche lo stesso autore nel *Catalogue sommaire des marbres antiques du Louvre*, n. 36. Marmo bianco, alt. m. 0,31, largh. m. 0,42.

(2) Héron de Villefosse, nei luoghi citati.

(3) *Antiqu. hellén.* II, n. 1213. Dal Rangabé dipendono: K. Keil, *Zur Syllogе Inscr. Boeot.*, pag. 583, n. 1; Dittenberger, *CIGS* I, n. 2483; Drexler in Roscher, *Lex. d. Myth.* II 1, col. 529, 4 ss.

Ercole con le Ninfe e con la maschera di Acheloo (1), se la stessa interpretazione della figura coricata per Ercole si potesse ritenere sicura. Non insisterei troppo nell'assenza delle note specificamente erculee, che al Petersen, in un comune esame della fotografia, mosse i primi dubbi intorno all'esattezza di quella denominazione (2). Ma la pelle su cui riposa la figura, non è caratterizzata per leonina; la clava ricurva all'estremità inferiore si direbbe piuttosto un *λαγωβόλον*, e gli oggetti nella mano s., anzichè frecce, sembrano tre (o quattro?) bastoncini, di cui i due più lunghi sono, all'estremità, muniti d'un anello, nel quale è infilato un corpo piriforme forse di metallo: il tutto apparentemente una specie di sonaglio, che farebbe pensare ad un culto orgiastico. Per queste considerazioni il Petersen propende a ravvisare in quella figura un Pane antropomorfo: divinità che per la sua connessione particolarmente intima con le Ninfe ed Acheloo potè entrare in rapporti anche con Iside, protettrice delle acque salutari (3). Alla serie delle rappresentanze di Ercole recubante dunque il rilievo di Parigi non reca aumento, sebbene non mi sembra inverisimile, che appunto da quelle rappresentanze sia venuta l'ispirazione per il motivo della figura principale.

E. Loewy.

(1) Cfr. O. Jahn, *Arch. Beitr.*, pag. 62, nota 34; Preller, *Griech. Myth.* II^3, pag. 274.

(2) Cfr. anche Rangabé: *un jeune homme nu, couché sur un lit.* L'idea del Drexler, che la figura possa rappresentare il figlio della dedicatrice, è basata sulle parole del Rangabé.

(3) Cfr. Köhler, *Athen. Mitth. d. Inst.* II, 1877, p. 246 ss., e *CIA* II 3, n. 1671; Drexler, l. c. Le relazioni sopra accennate si accorderebbero bene con la destinazione del rilievo di decorare una fontana, che si desume dall'incavo con i fori nel mezzo; ed anche l'epigrafe dedicatoria si potrebbe conciliare con tale uso. Tuttavia non so, se quella destinazione si debba ritenere originaria, visto che l'incavo ha tagliato via quasi tutta l'ara nel mezzo, e l'acqua ivi uscente dovè o bagnare la figura coricata (del che la fotografia peraltro non offre traccia) o, passando più avanti, coprirla in parte.

DER UMFANG DER STADT ROM ZUR ZEIT DES PLINIUS.

(Mit Tafel)

Die Stelle in des älteren Plinius geographischem Abriss von Italien, welche den Umfang und die Einteilung Roms behandelt (*n. h.* 3, 66. 67) ist von den Topographen häufig erörtert. In unserem Jahrhundert haben ihr Piale (*della grandezza di Roma al tempo di Plinio: dissertazione letta nella pontificia Accademia di Archeologia il 20 dic. 1827;* publizirt 1833), Bunsen (Beschreibung Roms I, 192-195), Jordan (Topographie II 86-96. 170-178. I, 1, 333-336), De Rossi (*piante di Roma* p. 41 ff.), Gilbert (Topogr. III 27-29), Lanciani (*Bull. comun.* 1892, 94-102) ausführliche Behandlungen zu Teil werden lassen, doch sind diese mit viel Gelehrsamkeit und Scharfsinn angestellten Untersuchungen keineswegs zu übereinstimmenden Resultaten gelangt. Es wird, bei der Wichtigkeit der plinianischen Angaben für die Stadtgeschichte Roms, nicht überflüssig scheinen, noch einmal auf die Probleme, die jene Stelle bietet zurückzukommen, zu resumiren, was die Früheren zweifellos richtiges beigebracht, und zurückzuweisen worin sie ebenso zweifellos geirrt. Vielleicht ergeben sich uns auch neue Gesichtspunkte für das Verständnis der Stelle.

Ich setze zunächst den Text im Wortlaute her. Als handschriftliche Grundlage kommen nur die Codices D (Vat. 3861 *saec. XI)* F (Leidens. 7 *saec. XI)* R (Riccardian. *saec. XI. XII)* in Betracht, die sämtlich dem *ordo recentiorum* angehören; aber D und R sind von einer zweiten Hand durchcorrigirt, die als Vorlage einen Codex der älteren Klasse hatte.

(3, 66) *Moenia urbis collegere ambitu imperatoribus censoribusque Vespasianis, anno conditae DCCCXXVI millia passuum XIII CC, complexa montes septem. Ipsa dividitur in regiones quattuordecim, compita Larum CCLXV.*

Eiusdem spatium, mensura currente a milliario in capite Romani fori statuto ad singulas portas, quae sunt hodie numero XXXVII, ita ut duodecim semel numerentur, praetereanturque (1) *ex veteribus septem, quae esse desierunt, efficit passuum per directum XXMDCCLXV* (2).

(67) *Ad extrema vero tectorum cum castris praetoriis ab eodem milliario per vias omnium vicorum mensura colligit paulo amplius XX* (3) *milia passuum.*

Drei Messungen teilt Plinius hier, ohne Zweifel aus einer amtlichen Quelle, nämlich dem Bericht über den Vespasianischen Census von 73 n. Chr. mit. Die Grösse der Stadt soll erstens durch das Längenmass ihrer Peripherie, dann aber durch die Summen gewisser radial gezogenen Linien veranschaulicht werden.

1. Die bebaute Fläche (4) hatte einen Umfang von 13200 Schritt (= 19,523 m.); sie umfasste sieben Berge, und war geteilt in vierzehn Regionen mit 265 Larencapellen.

Klarer, so sollte man denken, konnte der Schriftsteller nicht ausdrücken, dass er von der durch Augustus in 14 Regionen geteilten Stadt, wie sie zu seiner Zeit bestand, reden wolle. Und doch hat man es fertig gebracht, diese Worte auf die Servianische Stadt, die nur acht der augustischen Regionen ganz oder zum grösseren Teil umfasste, zu beziehen, ja selbst danach den Text ändern wollen (Nibby *mura* 99 f.)! Wir brauchen uns mit der Widerlegung nicht aufzuhalten. Interessanter ist die Frage: wie stimmt die plinianische Ziffer mit dem was wir sonst über den Umfang der 14 Regionen im 1. Jhdt. wissen?

Es ist längst bemerkt, dass die 13200 Schritt ziemlich genau mit der Länge der Aureliansmauer (18,837. 50 m. nach Lanciani *bull. comun.* 1892 p. 88) stimmen: Lanciani (a. a. O. S. 93) schliesst

(1) *duodecim porte reanturque* DF^1 R^1, *duodecim semel numerentur praetereanturque* F^2 R^2.

(2) So F^1 R, *XXXMDCCLXV* F^2.

(3) *XX* die besseren Hschr., *LXX* die Vulgata. S. u. S. 159.

(4) Dass *moenia* nicht die Stadtmauer, sondern den Complex der städtischen Gebäude bezeichnet, haben Bunsen (Beschr. Roms 1, 193) und Jordan (Top. 2, 87) unter Vergleichung von Serv. ad Aen. 2, 254. Florus I 1, 14 Vitruv. VIII 4, 24 mit Recht behauptet.

daraus, dass Aurelian bei Erbauung seiner Mauer einfach der bestehenden Regionsgrenze gefolgt sei, und glaubt die Differenz von 685. 30 m. damit erklären zu können, dass die Stadt der 14 Regionen an zwei Punkten (am Pincio mit der siebenten, nach dem *flumen Almonis* mit der ersten Region) über die Mauerlinie hinausgegriffen habe (vgl. auch seine Grenzbestimmungen in dem Aufsatz: *ricerche sulle XIV regioni urbane, bull. comun.* 1890, p. 115-137) Wäre das richtig, so hätten wir ein ebenso einfaches wie sicheres Mittel, die Grenzen der augustischen Regionen auch nach aussen hin zu bestimmen. Aber eine nähere Betrachtung zeigt, dass dem nicht so ist. Die Mittel die wir zur Feststellung der augustischen Stadtgrenze haben sind, ausser einzelnen Schriftstellerzeugnissen, die Angaben über die Linie des Pomeriums in der Kaiserzeit, über welche ich im Hermes 22, 1887, 615-626 gehandelt habe, und die des städtischen Octrois, über welche De Rossi (*piante* p. 46 f.) und Lanciani (*bull. comun.* 1892 S. 23) einiges zusammengestellt haben (1).

Beginnen wir im Norden am Fluss. Die Nordgrenze der 9ten Region ist nicht ganz sicher zu bestimmen; da die konstantinische Regionsbeschreibung kein Monument nennt, welches nördlich von S. Carlo al Corso liegt, ja das Mausoleum Augusti selbst nicht erwähnt, hat Jordan, wie es scheint, annehmen wollen, die Regionsgrenze werde bezeichnet durch den Bogen, der bis 1662 in der Gegend von S. Lorenzo in Lucina die Via lata überspannte (Topogr. I, 1, 330. 336). Die Pomeriumsgrenze ist hier nicht zu verwerten, da sie bis in die Zeit des Vespasian und Hadrian aus sacralen Rücksichten den grössten Teil der regio IX ausschloss (s. Hermes a. a. O. S. 623 f.). Dagegen ist es von Belang, dass bei Porta del Popolo ein Stein der städtischen Octroigrenze aus der Zeit des Marcus und Commodus gefunden ist (*C.I.L.* VI 1016*c*) (2). Wir

(1) Auf die Beziehung der Octroigrenze zur Stadtgrenze hat de Rossi in der Institutssitzung vom 21. Januar 1856 aufmerksam gemacht (Archäol. Zeitung 1856, 147); was ich erwähne, da Jordan S. 336 vergebens nach dieser Stelle gesucht hat.

(2) Der Text lautet: *Imp. Caesar M. Aurelius Antoninus Aug. Germanicus Sarmat. et* [*M. Aurelius Severus Alexander Pius Felix Aug.*] *hos lapides constitui iusserunt, maxime propter controversias quae inter mercatores et mancipes ortae erant, uti finem demonstrarent vectigali foricularii et*

werden also geneigt sein, die Regionsgrenze schon der augustischen Zeit an dieser Stelle der aurelianischen gleichzusetzen, um so mehr da die Nordgrenze der siebenten Region sicher über die aurelianische Mauer hinausgegangen ist. Dafür sprechen drei in dieser Gegend gefundene Monumente: 1) im südlichen Teile der jetzigen Villa Borghese, östlich von Porta Pinciana, ein Stein des Pomeriums (der 31. der Vespasianischen Erweiterung; vgl. Hermes p. 622: *C. I. L.* VI 31538 *b*); 2) in der Villa Pelucchi zwischen Via Pinciana und Salaria die Ara des *Vicus Minervii reg. VII* (*C. I. L.* VI 766); 3) ebenda, etwa 200 m. vom Thore, ein Stein des Pomeriums des Claudius (Hermes a. a. O. 623.; *C. I. L.* VI 31537 *c*). Wahrscheinlich hat Aurelian bei seinem Mauerbau den nördlichsten Teil der siebenten Region ausgeschlossen, weil die grossen Grenzmauern der Gärten, am Ostrande des Pincio die der *horti Aciliorum,* weiterhin die der *horti Sallustiani* eine gute fortifikatorische Linie boten (man erinnere sich der wichtigen Rolle, die die *maceries hortorum Sallustianorum* beim Sturm der Anhänger des Vespasian auf die von den Vitellianern verteidigte Stadt spielen: Tacitus *hist.* III 82). Bei Porta Salaria ist wiederum ein Grenzstein des Octrois gefunden worden (*C. I. L.* VI 1016 *b*; Text wie 1016 *c,* nur ist der Name des Commodus getilgt und geschrieben *hos lapides constitui iussit propter* u. s. w.) so dass hier die vor- und nachaurelianische Grenze zusammenfallen. Weiterhin aber lässt uns der Text des Plinius selbst auf eine wichtige Abweichung der älteren Stadtgrenze schliessen. Er stellt nämlich (§ 67) die *castra praetoria* in die dritte Kategorie *ad extrema tectorum* und sagt gleich darauf: *Roma clauditur ab oriente aggere Tarquini Superbi* (man beachte das Präsens, während es im folgenden heisst: *cetero munita erat praecelsis muris aut abruptis montibus*). Demnach scheint die fünfte augustische Region nur bis wenig nördlich der Porta Esquilina gereicht zu haben (denn das *macellum Liviae* wird sie wohl noch umfasst haben), während die *Castra praetoria* und der *Campus Viminalis subaggere* erst nach Vespasian in die sechste und fünfte

---

ansarii promercalium, secundum veterem legem semel dumtaxat exigundo. Der Name des Commodus war radirt, an seine Stelle ist später der des Severus Alexander gesetzt, und das nur auf diesem Exemplar vorkommende *maxime* eingeschoben. S. Mommsen Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1850, 309 f.

Region einbezogen wurden. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass in der Nähe der Porta Esquilina, nämlich im Palast des Cardinals Federico Cesi zwischen S. Maria Maggiore und S. Vito im 16. Jhdt. ein dritter Stein des städtischen Octrois (*C. I. L.* VI 1016 *a*; der Name des Commodus ist nicht getilgt, der Text beginnt *hos lapides constitui iusserunt propter* u. s. w.) existirte, der schwerlich von weit herbeigeschleppt (wenn auch nicht, wie Jordan I, 1, 336 sagt, « bei S. Maria Maggiore gefunden ») ist. Ob die Aussengrenze der fünften Region nördlich oder südlich der Via Tiburtina verlaufen sei, kann nicht entschieden werden: ihre Südgrenze scheint auch an einem Punkte über die Aureliansmauer hinausgegriffen zu haben. Denn das cr. 3-400 m. jenseits des Amphitheatrum Castrense gelegene Grabmal des Antinous wird in der Hieroglypheninschrift seines Obelisken bezeichnet als gelegen « im Grenzfelde von Hrome » ; die Festungsmauer des Aurelian aber hat an dieser Stelle ältere Anlagen gewaltsam durchschnitten, wie der Zustand der Ruinen noch zeigt (s. Ermans und meine Ausführungen in diesen Mitth. 1896, 113 ff.). An der Porta Asinaria der Aureliansmauer finden wir wiederum einen Grenzstein des Octrois (*Eph. epigr.* IV 786 *a* = *C. I. L.* VI 31227; der Name des Commodus radirt). Die Südgrenze der Regio II (Caelemontium) ist durch natürliche Verhältnisse so gegeben, dass sie schwerlich von der Aureliansmauer (die ja auch hier der servianischen so nahe kommt wie nur noch am Südabhange des Hügels von S. Saba) verschieden gewesen sein wird. Auch besitzen wir einen unweit der Porta Metrovia gefundenen Pomerienstein (*C. I. L.* VI 1231 *b* = 31537 *b* vgl. Hermes 1887 S. 617), den 35. der Claudischen Termination. Dagegen muss die Südgrenze der 1. Region beträchtlich anders verlaufen sein als die Aureliansmauer. Die Erwähnung des Marstempels vor Porta Appia und des *flumen Almonis* in der Regionsbeschreibung sprechen deutlich genug: was Jordan (Topogr. II 113 f.) nicht geläugnet haben würde, wenn ihn nicht die falsche Auffassung der sog. « Umfangszahlen » der Region zu ganz wunderlichen Ausflüchten genötigt hätte, die speziell zu widerlegen nicht lohnt. Nur wenn wir die 1. Region bis zum Almo ausdehnen, gewinnt sie eine den übrigen augustischen Regionen einigermassen adaequate Fläche. Aurelian hat durch eine fortifikatorisch sehr günstig gewählte Linie (die Mauer präsentirt sich an keinem Punkte so imponirend wie beim

Blick von den Hügeln bei *Domine quo vadis* nach Porta S. Sebastiano) nur einen Teil der Region in die Befestigung eingeschlossen: dass die Stadtorganisation des Augustus diesen schmalen Streifen, der hauptsächlich die Gräber an der Appia und Latina umfasste, als selbständige Region constituirt haben sollte, ist unglaublich. — Die Südgrenze endlich der zwölften und dreizehnten Region dürfte sich im Wesentlichen mit der Aureliansmauer decken: auch sind in der Nähe des Monte Testaccio Pomeriumssteine des Claudius und des Vespasian gefunden (Hermes 1887, 621; *C. I. L.* VI 31537 *a.* 31538 *b* = 1232).

Die so beschriebene Grenzlinie erreicht eine Länge von cr. 9500 Schritt, fast genau soviel wie die Aureliansmauer auf dem linken Ufer (1). Es verblieben demnach für die Flussgrenze und den transtiberinischen Stadtteil 3700 Schritt. Das ist etwas mehr als eine in der Luftlinie folgende Punkte berührende Grenze: Ende der Mauer am Fluss bei Porta del Popolo — Moles Hadriani — Porta Aurelia — Punkt am rechten Ufer gegenüber dem M. Testaccio. Dagegen ist sowohl eine Linie, welche die der Flussufer vom Testaccio bis Porta Portese und von Porta Septimiana bis Porta Flaminia samt der Aureliansmauer der 14ten Region umfasst, als auch eine Linie, die die gesamte 14. Region wie wir sie aus der konstantinischen Stadtbeschreibung kennen umschreibt, etwa 500 Schritt länger. Eine Entscheidung darüber, wie weit die Grenzen der 14. Region von Augustus gesteckt waren, lässt sich bei dem Mangel bestimmter Zeugnisse bis jetzt nicht geben: doch wird man aus allgemeinen Erwägungen annehmen dürfen, Aurelian habe den grösseren Teil der Region ausserhalb seiner hauptsächlich zum Schutze der Via Aurelia bestimmten Enceinte gelassen.

Obwohl also die Aussengrenze der Vierzehnregionenstadt im Einzelnen einen wesentlich anderen Verlauf gehabt hat als die Aureliansmauer, kann das Mass mit dem plinianischen, auffallend damit übereinstimmenden wohl in Einklang gebracht werden.

2. ‘Die Grösse derselben (Stadt) beträgt, wenn man vom *milliarium aureum* am oberen Ende des Forums nach den einzelnen Thoren misst, deren An-

(1) Die Angaben bei Jordan I, 1 343 Anm. sind correct, dagegen II, 171 durch arge Rechenfehler entstellt, ebenso I, 334.

zahl heutzutage siebenunddreissig beträgt (wobei *duodecim portae semel numerantur* und sieben alte Thore, die nicht mehr im Gebrauch sind, übergangen werden) in der Luftlinie 20765 (oder 30765) Schritt'.

Einer philologischen Erklärung bedarf zunächst der Ausdruck *per directum*. Schon Becker hat ganz richtig die Stelle des Plinius 5, 80 herangezogen wo es vom Mons Casius heisst: *ambitus ad cacumen XIX m. p. est; altitudo per directum IV;* er zweifelt freilich 'ob in jener Zeit die Messkunst sich auf dem Punkte möge befunden haben, dass die idealen Maasse von dem Milliarium aureum zu den Thoren hätten ermittelt werden können', aber mit Unrecht. Natürlich ist an eine direkte Messung durch Triangulation (wozu auch das in der Tiefe gelegene Milliarium sehr wenig geeignet gewesen wäre) nicht zu denken. Vielmehr sind diese Entfernungen ohne Zweifel von einem Plane abgelesen. Die Stelle giebt also einen nicht zu unterschätzenden indirekten Beweis für die Existenz einer grossen *forma Urbis* vor der Severianischen.

Dass man gerade das Milliarium aureum (welches nicht ein «Generalmeilenzeiger war, von dem aus alle römischen Landstrassen zählen»: denn deren Steine zählen auch in der Kaiserzeit unverändert von den Thoren der servianischen Mauer; vgl. De Rossi *piante di Roma* 31 f.) zum Centrum dieser Messung wählte, wird illustrirt durch die Thatsache, dass in nachplinianischer Zeit wenige Schritte von jenem Monument eine eigens zur Bezeichnung des Mittelpunkts der Stadt bestimmte Säule, der *umbilicus Urbis,* errichtet worden ist.

Die radialen Messungen vom Milliarium waren in der Quelle des Plinius ohne Zweifel im Einzelnen verzeichnet: da er nur die Gesammtsumme mitzuteilen für gut befunden hat, wird die Beantwortung der Frage: welches waren die peripheralen Endpunkte, die 37 *portae?* bedeutend erschwert.

Die meisten Behandler der Stelle schliessen so: da Rom zwischen dem servianischen und dem aurelianischen Mauerring keine Befestigung gehabt hat, letzterer aber bei Plinius nicht gemeint sein kann, so müssen die 37 Thore in der servianischen Mauer gelegen haben — eine Ansicht, die zu so unglaublichen Consequenzen führt, dass man sich billig wundern muss, sie fast allseitig

ohne Widerspruch acceptirt zu sehen. Wenn Plinius im Stande gewesen wäre, nachdem er eben unzweideutig von der Vierzehnregionenstadt gesprochen hat, mit *eadem urbs* eine ganz andere, an Umfang und Flächeninhalt um die Hälfte kleinere Stadt zu bezeichnen, so thäte man gut, auf Interpretation seiner Worte weder Zeit noch Papier zu verschwenden. Sehr verwunderlich ist ferner, dass in einer censorischen Urkunde aus dem Jahre 73 n. Chr. die Thore der ganz antiquirten und verbauten Serviusmauer einen Platz gefunden haben sollen. Man hat freilich geglaubt als Parallele dazu anführen zu können, dass auch im zweiten Breviarium der konstantinischen Regionsbeschreibung *XXXVII portae* aufgeführt werden. Aber ich glaube, man muss vielmehr so schliessen: wenn siebenunddreissig *portae urbis* übereinstimmend an zwei Stellen, wo man statistische Angaben über Bestehendes, nimmermehr aber antiquarische Notizen erwarten darf, so können es nicht die Thore der servianischen Enceinte sein. Dazu kommen weiter sehr gewichtige sachliche Schwierigkeiten. Fast alle neueren Topographen nehmen auf grund dieser Pliniusstelle an, dass die servianische Mauer 37 Thore gehabt habe. Aber man giebt zu, dass die Zahl ‘ unbequem gross ’ (Jordan 2, 88) oder ‘ ganz erstaunlich ’ (Richter S. 36) sei. Ich glaube man muss weiter gehen und gerade heraus sagen, sie ist unmöglich. Schon dass wir Namen nur von sechzehn servianischen *portae* kennen, während achtundzwanzig uns dem Namen nach unbekannt sein würden, hat die älteren Forscher mit Recht bedenklich gemacht (die Erklärungsversuche von Nibby, *R. A.* 1, 113 und Tocco *Ann.* 1866, 223 sind freilich gänzlich verfehlt): die neueren helfen sich mit der Annahme, dass diese 28 *portae* ‘ Pförtchen ’ seien, die teils von Anfang an existirt, teils im Laufe der Zeit durch das gesteigerte Verkehrsbedürfnis hervorgerufen seien. Dank den neuen Ausgrabungen kennen wie nunmehr den Lauf der servianischen Enceinte genau genug. In der ganzen Linie des Walles von Porta Collina bis Porta Esquilina sind ursprüngliche *posterulae* nicht vorhanden. Dass in der Kaiserzeit, nachdem der fortifikatorische Charakter des Walles verschwunden war, Strassendurchbrüche vorgekommen sind, ist jedenfalls nicht nachzuweisen (man vergleiche Lancianis Blatt 23). Auch an den steilen Hügelrändern an der Norseite des Capitols und Quirinals, an der Südseite des Caelius und Aventin sind zahlreiche Nebenausgänge nicht

nachzuweisen, ihre Existenz ist auch an sich unwahrscheinlich: jedenfalls fehlt eine Hauptsache, die Zufahrtsstrassen. Schliesslich bleiben nur die kurzen Stücke in den Thälern, wo neben den mit Namen bekannten Thoren jene 28 unbekannten Platz finden müssten; achtundwanzig Thore auf kaum tausend Meter Mauerlänge! Es genügt, glaube ich, sich eine Mauerlinie, die alle vierzig Schritt ein grösseres oder kleineres Thor hat, vorzustellen, um zu erkennen wie unmöglich die bisher angenommene Ziffer der servianischen Thore ist.

Wenn nun die 37 *portae* im Umkreis der vierzehn Regionen zu suchen sind, so liegt keine Vermutung näher, als dass es die Barrieren für das städtische Octroi gewesen seien (1): an den Haupt- wie den Nebenstrassen müssen solche Durchlässe, verbunden mit Lokalen für Erhebung der Steuer, vorhanden gewesen sein, und die Zahl 37 ist für sie vollkommen glaublich: sie erlaubt uns, zwischen je zwei der 13 Hauptstrassen (Flaminia Salaria Nomentana 'Gabina' Tiburtina Labicana Asinaria Latina Appia Ostiensis Portuensis Aurelia Triumphalis) durchschnittlich zwei Nebenausgänge anzusetzen, so dass die Distanz zwischen ihnen im Durchschnitt 350 Schritt, etwa $^1/_2$ km. betragen. In wiefern die Barrieren unter sich durch eine feste Linie verbunden waren, ist nicht auszumachen. An sich fordert jede Zolllinie eine Abgrenzung um Defrauden zu erschweren; und eine Stelle wie Paulus (*Dig.* LV 16, 2 pr.): *urbis appellatio muris, Romae autem continentibus aedificiis finitur, quod latius patet* — die auch geschrieben ist während Rom eine offene Stadt war — wird sehr viel klarer, wenn die *urbs aeterna* auch in der früheren Kaiserzeit einen *murus* hatte, der sie, freilich ohne fortifikatorische Bedeutung, umgrenzte.

Die *veteres portae quae esse desierunt* sind dann Ausgänge, die Augustus geschaffen hatte, die man aber später als unnötig cassirte. Dass der Römer nicht immer jahrhundertelange Zeiträume im Auge hat, wenn er von *vetus* und *vetustas* spricht, dafür bietet ein schlagendes Beispiel die Inschrift von Porta Maggiore. Clau-

(1) Lanciani hat diese Erklärung zuerst öffentlich ausgesprochen, freilich sie dann nicht consequent durchgeführt, sondern ausser ihnen doch wieder die servianischen Thore mitgerechnet. S. u. S. 157.

dius hat i. J. 52 die Wasserleitung in die Stadt geführt, Vespasian i. J. 71 ausgebessert — und zehn Jahre später hat Titus (*aquas*) *cum a capite aquarum a solo vetustate dilapsae essent nova forma reducendas sua impensa curavit.*

Es bleibt der Ausdruck *ita ut duodecim semel numerentur* — eine wahre *crux interpretum!* Die Versuche Früherer, dieses „einmal zählen" rechnerisch nachzumachen, möge man selbst nachlesen, um sich von ihrer Unmöglichkeit zu überzeugen (vgl. Jordan 2, 88); sie zu widerlegen ist für uns überflüssig, da sie durchweg mit den Thoren der Serviusmauer operiren (1). Lanciani, der wie erwähnt, auf dem richtigen Wege war, hat ihn nicht consequent verfolgt. Er meint, in der Quelle des Plinius wären die Angaben etwa so disponirt gewesen:

[*Via Latina*]	*ad portam Capenam*	p.	
	ad portam Latinam	p.	
	ad extrema tectorum	p.	
			fiunt p. . . . .
[*Via Appia*]	*ad portam Capenam*	p.	
	ad portam Appiam	p.	
	ad extrema tectorum	p.	
			fiunt p. . . . .

Hier sei die porta Capena zweimal, die Latina und die Appia einmal gezählt. Er giebt auch ein Schema zur Verdeutlichung: aber obwohl auf diesem schon ziemlich alle Verbindungsstrassen gezogen sind, die wir sicher oder mit einiger Wahrscheinlichkeit kennen, bleiben doch statt zwölf einmal gezählter portae deren dreiundzwanzig! Dass eine Messung, wie sie Lanciani vorschlägt, weder zur Verdeutlichung der Stadtgrösse sehr geeignet war, noch Abstände in der Luftlinie ergiebt, spricht gleichfalls gegen ihre Möglichkeit. Dem Sinne nach würde man ein Correlat zu dem *praetereantur*

(1) Piales Vermuthung, dass die '*duodecim portae*' identisch seien mit der bei Obsequens 130 vorkommenden Oertlichkeit, ist bestechend, aber gewiss, trotz Jordans u. A. Beifall, zu verwerfen. Piale hat übersehen, dass die *duodecim portae* auch in der Regionsbeschreibung vorkommen, und zwar in der 11. Region (*Circus Maximus*), an einem Punkte, der nimmermehr an irgend einer Stadtgrenze gelegen haben kann. Und zwei Lokalitäten '*ad duodecim portas*' anzunehmen wird Niemandem einfallen.

ex veteribus erwarten, also etwa: « wobei zwölf mitgerechnet werden, die zur ursprünglichen Anlage nicht gehörten » oder ähnlich. Doch ist es m. Er. unmöglich, aus der, wie Detlefsens *adnotatio* zeigt, schwer corrupten Ueberlieferung sicher herstellen zu wollen, was Plinius geschrieben habe.

Können wir uns nun die Messungen des Plinius topographisch vorstellen? Jordan hat (S. 89 f.) einige dahin gehende Berechnungen angestellt, und glaubt, dass durch die Rechnung die Lesung des cod. F^2 (XXX statt XX) als unmöglich erwiesen werde. Die Rechnung geht aber (abgesehen davon, dass die Entfernungen meist falsch gemessen sind: Berichtigungen Bd. I, 1, 336) von so verkehrten Prämissen aus, dass wir uns mit ihrer Widerlegung nicht aufzuhalten brauchen. Ein Blick auf unsere Karte zeigt, dass die Grenzen der Vierzehnregionenstadt durchweg über die Grenzen eines mit dem Radius 1000 *passus* um das Milliarium aureum geschlagenen Kreises hinausgreifen, dass es also unmöglich ist, von jenem Mittelpunkt 37 Radien so zu ziehen, dass ihre Gesamtsumme unter 37000 *mp.* bleibt. Da nun andererseits die Zahl der *portae* durch den Anhang der Notitia gestützt wird, so wird der Fehler in der Entfernungsziffer liegen. Mit $\overline{\text{XXXX}}$DCCLXV käme man der Wirklichkeit erheblich näher, doch sind Aenderungsvorschläge müssig.

Es erübrigt die Frage, welchem Zwecke die Messung gedient haben kann. Die Antwort wird erschwert dadurch, dass Plinius hier seine Quelle nur kurz epitomirt. Aber die statistischen Ziffern des Censusberichtes können nicht blos einem Curiositätsinteresse gedient haben, so dass sie in eine Reihe gehörten etwa mit der Angabe des Rhetors Aristides (*or.* XIV. Dind. I 323) dass die Stockwerke der Gebäude Roms nebeneinander gestellt die Breite Italiens vom tyrrhenischen Meere bis zur Adria ausfüllen würden oder die ähnliche moderne, dass sämtliche Gänge der römischen Katakomben aneinander gelegt einen Tunnel von Messina bis Turin bilden könnten. Einen praktischen Zweck, für den die Abmessungen der Quelle des Plinius gedient haben können finde ich nun in der Bestimmung der Fläche der Stadt. Denkt man sich das Milliarium aureum mit 37 Punkten auf der Grenze der Vierzehnregionenstadt durch grade Linien verbunden, so zerfällt das Stadtgebiet in ebensoviele Dreiecke (oder Polygone die ohne erhebliche Beeinträchtigung des Gesamtresultats als Dreiecke betrachtet, resp.

leicht in solche verwandelt werden können), von denen die Länge der drei Seiten bekannt ist: denn die Gesamtlänge des Stadtumfang setzt sich doch zusammen aus den direkt gemessenen Abständen der einzelnen Barrieren. Die Formel aber, die aus den Längen der drei Seiten den Inhalt eines Dreiecks ergiebt, war seit Heron von Alexandrien den Geometern geläufig. Ich weiss wohl dass die Flächenbestimmung bei den Gromatikern auf anderen Methoden beruht; aber Messungen die auf freiem Felde ohne Schwierigkeit auszuführen sind, werden in den Strassen einer Grosstadt mit sechsstöckigen Häusern zur Unmöglichkeit.

3. 'Bis zur Grenze des städtischen Anbaus mit Einschluss der *Castra praetoria*, von demselben Milliarium ab, durch die Strassenläufe gemessen, giebt im Ganzen etwas über 20000 (vulg. 70000) Schritt'.

Bezog sich die vorige Messung, um mit Paulus (s. o. S. 156) zu reden, auf die *urbs*, so wird hier eine auf das grössere *Roma* bezügliche gegeben; und zwar handelt es sich diessmal nicht um Distanzen in der Luftlinie sondern um wirkliche Strassenlängen vom Forum bis zur Grenze der städtischen Bebauung. Plinius giebt leider nicht an, aus wie vielen radialen Messungen die Endsumme resultirt, und die Ziffer dieser Endsumme ist ohne Zweifel verdorben. Schon wenn wir annehmen, dass die Messung sich nur auf die von Rom auslaufenden grösseren Landstrassen bezogen habe, ist die Endziffer zu klein, denn die 13 oben (S. 156) genannten Thore liegen, wie ein Blick auf unsere Tafel zeigt, alle schon selbst in der Luftlinie 1-1 $^1/_2$ m. p. vom Milliarium aureum: eine Distanz, die beträchtlich erhöht wird durch die Strassenkrümmungen innerhalb der Stadt, und wozu denn jedesmal noch die *continentia aedificia* vor den Thoren zu addiren sind. Schon mit 13 Radien kommen wir also weit über 20000 passus hinaus, geschweige denn mit 37: für letztere dürften selbst die in der Vulgata überlieferten 70000 *passus* kaum genügen. Doch ist es müssig, darüber Vermutungen anzustellen, für die uns, wie man sieht, die nöthigen Elemente fehlen.

Ueber die Wichtigkeit, welche die Feststellung auch dieser Stadtgrenze für das Staats- und Privatrecht hatte, vergleiche man, ausser Jordan II 94. 95, Mommsen (St. R. I^3 67 f.) und Zdekauer (*mille passus e continentia aedificia; Bull. dell' Istituto di diritto romano* I 273-291); die topographische Bedeutung der Angabe,

dass die *Castra praetoria* in Plinius Zeit dieser Kategorie angehörten, ist oben (S. 151) hervorgehoben worden.

Es bleibt an der Pliniusstelle noch mehreres, teils durch Schuld der Ueberlieferung, teils des Autors selbst unaufgeklärt. Aber ich hoffe, dass es wenigstens gelungen ist, einige Hauptpunkte für die Erklärung sicher zu stellen; und an anderen unser Unvermögen offen zuzugeben, scheint mir für die Forschung erspriesslicher, als den Worten des Schriftstellers « mit Hebeln und mit Schrauben » Aufklärung abzwingen zu wollen über Dinge, über die uns vielleicht nicht einmal das Autograph des Autors selbst, sondern erst die von ihm benützte Quelle Rede stehen würde.

Rom.

Ch. Huelsen.

GRIECHISCH-ETRUSKISCHE MAUERN.
STUDIEN ZUR ARCHITEKTUR II.
AUS DEM VORROEMISCHEN PERUSIA

(Taf. VIII. IX)

1. Lage und Mauern von Perugia.

Als ich im August d. J. mich mehrere Tage in Perugia aufhielt, veranlasste mich die jetzt geläufige Ansicht, dass der obere Aufbau der grossen antiken Thore, Arco di Augusto und Porta Marzia, aus römischer Zeit stamme, die alten Befestigungsreste genauer zu untersuchen. Einige Mitteilungen darüber dürften auch nach dem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden ist (1), nicht überflüssig erscheinen.

Der Lauf der Mauern ist, wenn diese auch nur in grossen Stücken erhalten sind, doch noch in ganzem Umfange festzustellen. Auf dem Stadtplan bei Dennis (II zu S. 416), der auch den teilweise verbesserten Plänen der modernen Reisehandbücher zu grunde gelegt ist, fehlen nur ein paar kleine, aber wichtige Angaben des südlichen Mauerzuges, auch tritt die moderne Stadt zu sehr hervor. Auch Richters Plan (2) dürfte durch das Folgende eine Ergänzung und wenigstens im SO eine Richtigstellung erfahren. Ich gebe deshalb in der Abb. I eine, natürlich auch im Anschluss an Dennis gemachte, revidierte Planskizze, worin auch alle Mauerreste, die ich

(1) Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*², 1878 II 413 ff. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer 11 und 19 ff. O. Richter 45. Berliner Winkelmannsprogr. 22 ff.

(2) 45. Winkelmannsprogr. Taf. III, 3. Der Freundlichkeit des Herrn K. Baedeker verdanke ich, dass ich den in Baedekers Mittelitalien 1896 mitgeteilten Plan zu Grunde legen konnte. Infolgedessen konnte auch die allgemeinere Situation der antiken Stadt auf dem Nebenkärtchen verauschaulicht werden.

in den Gärten und Hinterhöfen der modernen Häuser feststellen konnte, verzeichnet sind.

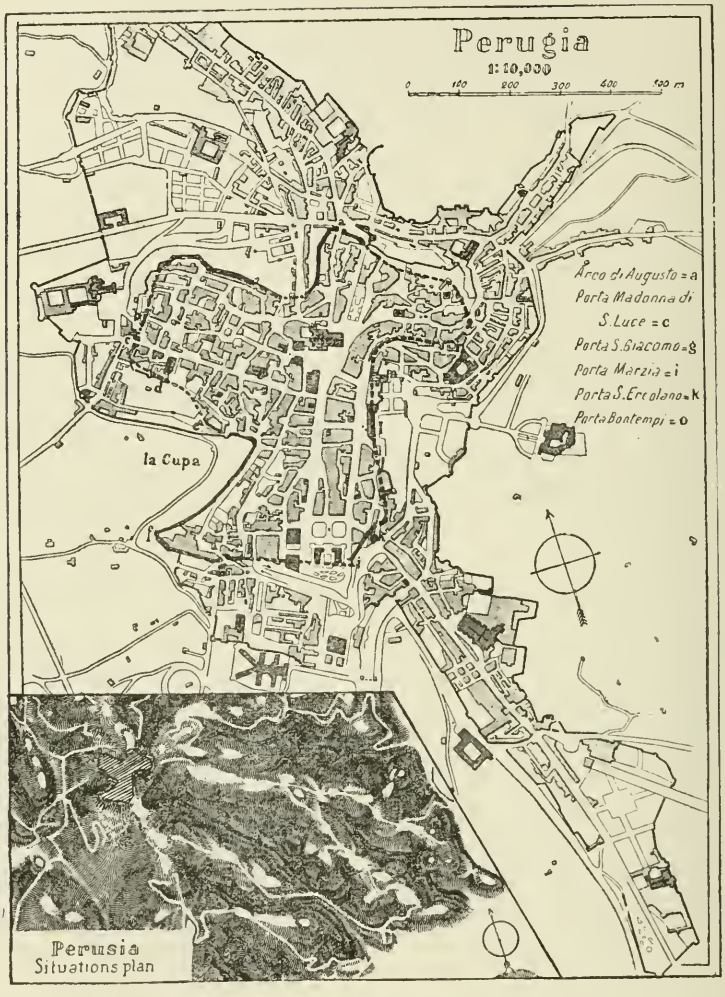


Abb. I.

Die vielgerühmte Stadthöhe von Perugia bietet für zwei ganz verschieden ausgedehnte Stadtanlagen Raum. Die höchste, dreiarmige Erhebung der inneren Stadt zeichnet sich deutlich ab von den sich nach NO, NW und SO hinausstreckenden Höhenzügen, die

ihrerseits wiederum z. gr. Teil sich ziemlich steil aus dem Thale erheben. Jene innere Höhe trug das antike Perusia, während die mittelalterliche und moderne Stadt sich über jene Ausläufer ausgedehnt hat. Nur an den steilsten Abhängen decken sich beide Stadtgrenzen (W) oder die antike wird von der modernen nur wenig überschritten (N u. O). Der natürliche Unterschied der inneren und der äusseren Stadt wird dadurch verstärkt, dass die antiken Mauern zugleich hohe Terrassenmauern (1) waren, welche das ganze Stadtniveau hoch über das umgebende Gelände hoben. Die Wege, die im Innern zu den Stadtthoren führten, müssen steil und in das Terrain tief eingeschnitten gewesen sein. Noch heute dienen die etruskischen Mauern, wie man besonders deutlich auf der malerischen Strecke im NW zwischen Augustusthor und S. Francesco sieht, langen Häuserreihen als hochragendes Fundament und die Strassen (via vecchia, via dei Priori u. a.) führen in starkem Gefälle zu den Thoren.

Die höchste Erhebung liegt nordöstlich vom Dom, um die Piazza Fortebraccio. Die beiden andern Arme der alten Stadthöhe dehnen sich mit nur mässiger Senkung west- und südwärts vom Dom aus. Die Mauern hatte man sich bemüht möglichst in gleicher Niveauhöhe zu führen. Nur im Westen bei der Einsenkung la Cupa liegen sie etwas tiefer als sonst.

Erhalten und auf lange Strecken zu verfolgen sind sie, wie der Plan zeigt, als weithin sichtbare Terrassenmauern vom Augustusthor (*a*) an im NW und W. Gegenüber von S. Francesco, etwas unterhalb der Mündung von Via dell'Arco erscheint die Mauer, jetzt als Fundament von Via del Poggio, in der Höhe von 7 Schichten (*b*). Hier bei dem Haus N. 16 (alt 23) der letztgenannten Strasse lässt sich ihre Dicke messen. Das Mass von 2,70 m. ist das Durch-

(1) Dennis a. a. O. II 249 hebt als Unterschied einiger etruskischer Städte (Cosa, Volterra und Rusellae) hervor, dass sich ihre Mauerreste über das innere Stadtniveau erheben, während besonders in Latium und bei den Sabinern die Stadtmauern als reine Stützmauern den Boden des eingeschlossenen Stadtgebietes nicht überragten. Obwohl ich diese Ruinen noch nicht gesehen habe, möchte ich diese Annahme von vornherein bestreiten. Mag es nach dem heutigen Zustand der Mauern so scheinen, so werden die Mauern auch da, wo sie den Abhang stützten, doch noch immer eine richtige aufgehende Stadtmauer getragen haben.

schnittsmass griechischer Stadtmauern vom 5.-3. Jh. v. Ch. Das antike Thor südlich von der Kirche Madonna d. Luce, durch das die via Piscinello führt, giebt den nächsten festen Punkt (*c*). Bald darauf biegt die hier stark zerstörte und renovierte Mauer nach SO um und muss bis zur Terrasse hinter S. Teresa (*d*) gegangen sein. Im Winkel von La Cupa bildet sie in langer Ausdehnung einen Teil der modernen Mauer, verschwindet dann aber nach NW zu hinter derselben und wird etwas weiter innerhalb und über ihr sichtbar (*e*) in einer Richtung, die auf S. Teresa hinweist. Die Terrassen, die zwischen diesen beiden Punkten noch heute bestehen, müssen uns also wohl noch den Gang der antiken Mauer verraten. Diese bildet dann, hoch erhalten, auch in der Fortsetzung bis zur SW Ecke (*f*) südlich von La Cupa das Fundament der späteren Mauer; nur sind dann Strebepfeiler und kleine Bastionen davor gesetzt worden. Auf der Südseite verlässt die antike Umwallung die spätere wieder. Sie hat hier die einschneidensten Veränderungen erlitten. Im J. 1543 liess Papst Paul III durch Antonio da Sangallo d. J. hier eine Zwingburg, die » rocca Paolina «, aufführen, um die stolzen Peruginer im Zaum zu halten. Ihre hochaufragenden Stützmauern bilden noch heute die Terrassen für die grosse Piazza Vittorio Emanuele und deren Gebäude. Von Süden her führt die breite via d. Indipendenza zu ihr empor. Wo dieselbe ihren westlichsten Punkt (*h*), bei via del Pozzo, erreicht und nach Osten umbiegt, tritt die alte Stadtmauer aus der Terrasse hervor und zieht in gerader Linie nach Westen. Auf ihr ruhen auch hier moderne Häuser. Bei der via S. Giacomo wird sie durch ein antikes Thor (*g*) unterbrochen und lässt sich dann westwärts in den Kellerräumen und Gärten der Häuser verfolgen. Ihre Richtung weist sicher auf die erwähnte antik-moderne Ecke *f* hin.

Denkt man die Südmauer in derselben Richtung, in der sie aus der Terrasse von Piazza Vittorio Emmanuele heraustritt (*g-h*), nach Osten verlängert, so würde sie genau da wieder zum Vorschein kommen, wo Antonio da Sangallo in der Ostmauer des päpstlichen Kastells die Reste der sog. Porta Marzia (*i*) einmauern liess. Schon hieraus dürfen wir schliessen, dass die alte Porta Marzia an keiner andern Stelle gestanden haben wird, als eben hier, wo ihre Reste noch heute zu sehen sind. Dazu tritt bestärkend die weitere Beobachtung, dass alle Thore von Perugia da angelegt sind, wo die

Mauer nach einer längeren, in derselben Richtung geführten Strecke umbiegt. Dass nun auch die Südmauer bei den heutigen Resten der P. Marzia nach Norden umgebogen sein muss, lehrt uns ein vorzüglich erhaltener Rest, der hinter der nahen Kirche S. Ercolano (*k*) erhalten ist und genau die Richtung auf den jetzigen Platz der P. Marzia innehält. Dieser Rest nach Süden (*k-i*) und der westliche Rest der Südmauer nach Osten (*gh-i*) verlängert, würden sich gerade bei der heutigen P. Marzia schneiden. Die endgiltige Bestätigung dieser Annahme aber gab mir ein Fresko, das Benedetto Bonfigli mehr als siebzig Jahre vor den Neubauten Sangallos zw. 1461 u. 1477 im zweiten Saal der Pinakothek von Perugia (l. Wand N. 5) gemalt hat. (Tafel VIII).

Es stellt die Belagerung von Perugia durch Totila und das Wunder an der Leiche des heil. Ercolano dar. Ein Vergleich der rechten Bildhälfte, wo neben der Kirche S. Ercolano das zuletzt erwähnte antike Mauerstück mit dem gleichfalls noch erhaltenen Thore sichtbar ist, mit dem heutigen Zustande lehrt uns, dass der Maler ein sehr treues Bild seiner Vaterstadt giebt, und berechtigt uns dazu, dieselbe Treue der Darstellung auch im übrigen Teile des Bildes vorauszusetzen. Da aber sehen wir die Porta Marzia mit ihrem noch heute erhaltenen Aufbau inmitten der antiken Quadermauer (1) genau an derselben Stelle, wo wir sie nach dem Gang der Mauern annehmen mussten, und nicht allein da, wo Sangallo ihre Reste in seinen Bastionen erhielt, sondern auch ebenso orientiert wie heute. Unmittelbar l. hinter ihr biegt die Stadtmauer um. Sangallo hat also die antike Mauer zwar z. gr. Teil zertören müssen — z. T. wird sie noch in der Tiefe der heutigen Terrasse verborgen sein (2) — hat uns aber den dekorativen Teil des antiken Thores an seiner ursprünglichen Stelle erhalten.

Die antike Südmauer und die Porta Marzia waren also noch im Quattrocento, wie es scheint, vollständig erhalten. Während Bonfigli spätere Reparaturen (s. rechts von Porta Marzia) sorgfältig angiebt, besteht das Thor und die Mauer links davon in ganzer

(1) Crowe und Cavalcaselle Gesch. der ital. Malerei, übers. v. Max Jordan IV 153 sagen irrtümlich, man sehe das römische Thor darauf, wie es jetzt noch stehe.

(2) In den Lagerräumen, die ich vom Thor unter der P. Marzia aus betreten konnte, lässt sich nichts davon finden.

Höhe aus antiken Quadern. Deren oberer Abschluss ist so regelmässig, dass zunächst kein Grund vorliegt, in dem hier gemalten und uns ebenso erhaltenen Thorbau nur einen « Teil des Oberbaus ([1]) zu sehen. —

Ueber das Thor rechts von S. Ercolano wird unten zu reden sein. Es liegt wieder im Winkel zur Mauer selbst. Diese muss auf seiner andern, östlichen Seite aber auch sofort wieder direct nach Norden umgebogen sein. Denn hier beginnt bereits der steile Abhang nach der via XIV Settembre und der Verlauf der Mauer ist genügend durch die späteren Terrassenmauern (*l-m*) angegeben, auf denen u. a. die Frührenaissancebauten der alten Universität und des Palazzo del Capitano del popolo und die Kirche S. Gesù ruhen. Die Terrassenmauern selbst sind hier freilich, soweit ich sie untersuchen konnte, gänzlich unantik; es sollen vorrömische Reste dahinter stecken ([2]) und der Name der « piazza del Sopramuro » mag noch die Erinnerung an das mächtige Quadergemäuer lebendig erhalten, das gerade an der schroffen Ostseite besonders imposant gewesen sein muss.

Zwischen Pal. Conestabile und S. Gesù, beim oberen Teile der Via Galeazzo, muss, wie schon das Terrain deutlich macht, die Mauer nach Osten umgebogen sein. In dieser Richtung liegt der nächste, sehr hoch erhaltene Rest (*n*) in via della Pazienza, einer kleinen Seitengasse von via Viola, genenüber von via del Balcone. Die weitauseinandergewichenen Fugen der Quadern sind hier stark mit Backsteinen geflickt. Gleich darauf führt die Ziegelstrasse via Sdrucciola zu der antiken Ecke, wo die Mauer sich wieder nach N. wendet. Hier führt die via Bontempi durch ein antikes Thor (*o*). Das nächste sichtbare Mauerstück (*p*) findet sich erst wieder östlich von dem Augustusthor. Vor der steilansteigenden via delle Prome biegt dasselbe etwas nach SO um; seine Fortsetzung nach dem Thor von Bontempi hin muss, wenn überhaupt erhalten, unter den späteren u. modernen Terrassen stecken.

Von der Ringmauer der alten Stadt sind also sämmtliche wichtigen Punkte gegeben oder doch sicher zu bestimmen; es fehlen

([1]) Durm a. a. O. 19.

([2]) Richter a. a. O. 23. Die antiken Reste bei der auf seinem Plan mit 4 bezeichneten Stelle scheinen heute nicht mehr sichtbar zu sein.

nur einige kürzere oder längere Verbindungsstrecken, deren Linie sich aber annähernd festlegen lässt. Reste einer besonderen alten Akropolisbefestigung lassen sich m. E. nicht mehr nachweisen. In den von Richter (a. a. O. S. 23 unten) erwähnten Mauerstücken mit Rustika sind feine Mörtellagen zwischen den Schichten zu erkennen; und ausserdem liegt die höchste Erhebung von Perugia nicht beim Dom, sondern in einiger Entfernung davon, im Nordosten des Doms.

Die Technik der Mauern zeigt das was ich älteren Quaderbau mit Horizontalschichtung nennen möchte. Die Quadern sind nicht alle streng rechtwinklig, sondern schliessen sehr häufig mit schrägen Stossfugen aneinander. Auch sind sie nicht alle von gleicher Höhe, so dass zuweilen ein Uebergreifen od. Versetzen einzelner Schichten vorkommt. Dagegen ist das Princip der horizontalen Schichtung nach Möglichkeit festgehalten. Die Quadern liegen mit scharfkantigen, horizontalen Lagerfugen aufeinander und nur selten kommt es vor, dass eine längere Reihe dieser Fugen eine nicht ganz horizontale, leichtgeschwungene Linie bildet. Stärkere Unregelmässigkeiten, wie etwa die, dass die obere Kante der Quader mit der unteren nicht parallel liefe, finden sich nur an ganz wenigen Stellen und sind für den allgemeinen Charakter der Mauertechnik nicht massgebend. Sie können ähnlich bei andern derartigen Bauten, wo das Material möglichst ausgenutzt werden soll, nachgewiesen werden. Mir ist ähnliches vor allem bekannt an griechischen Ruinen des 4. Jhs., von denen als bekannteste hier nur Messene angeführt sei. Obwohl hier die horizontale Schichtung möglichst streng gewahrt ist und obwohl das Versetzen der Schichten zwar vorkommt, aber doch die meisten Quadern von derselben Höhe sind und schräge Stossfugen sich nur selten finden, so dass man hier fast ohne Einschränkung von einem reinen Quaderbau reden kann, finden sich doch vereinzelte Stellen in der Art von Abb. II *a*. Die Unregelmässigkeit ist keine geringere als bei einigen Stücken der Mauern von Perugia (Abb. II *b*). Aber so wenig wie dort wird man hier an verschiedene Zeiten des Entstehens [1] denken können. Bei Perugia

[1] Beiläufig bemerke ich, dass auch die teilweise (Nordseite) stark verwitterten Reste auf Ithome nicht über das 5. Jh. zurückreichen können. Es sind keine polygonalen Mauern mehr; z. T. sind sie überhaupt nicht anders gebaut als die Stadtmauern von Messene.

kann man höchstens die Möglichkeit zugeben, dass die einzelnen Stücke von verschiedenen Werkmeistern errichtet seien (1). Endlich sei noch angeführt, dass die Mauern von Perugia, ebenso wie die von Cosa, glatt, z. T. aber auch treppenförmig geböscht sind. Für das bei der Cupa im Westen und auch im Osten einmal (2) erhaltene leicht vortretende Gesimse kann ich griechische Analogien bis jetzt nur aus Akarnanien (Oiniadai, Astakos, Palaeokastro

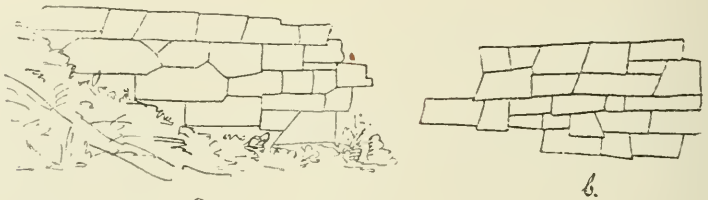


Abb. II.

von Palaeomanina und von Hag. Georgios (Porta)) anführen (vgl. unten S. 194 Anm. 3).

Bezüglich der Innenconstruktion lässt sich nur auf Grund der erwähnten Stelle in via del Poggio (*c*) annehmen, dass die Mauern aus innerer und äusserer Stirnwand mit Zwischenfüllung bestanden.

2. Die Nebenthore.

Dass solche Mauern in unmittelbarer Nähe der Thore — ebenso wie die Türme — ganz besonders sorgfältig und regelmässig gebaut werden, ist eine bekannte Thatsache. Sie ist auch für Perugia gültig.

Da ist zunächst von Wichtigkeit, dass die Böschung der unteren Teile der Mauern gerade an den Thoren stets durch treppenförmiges Zurücktreten der einzelnen Schichten erreicht ist, und dass diese jedesmal streng horizontal und ohne Versetzen, jedoch nicht ohne schräge Stossfugen, gebildet sind. So ist die Mauer am nördlichen Hauptthor, dem vielgerühmten Arco di Augusto, bis zur Höhe

(1) Richter a. a. O. 23. 35. Die Scheidung, die er S. 22 vornimmt, kann ich ihm nicht zugeben.

(2) Dennis II 417. Richter 22. 23.

des Bogenansatzes gebildet (1), und genau ebenso sind die Mauern der drei kleineren Thore bei via Bontempi (*o*), via S. Ercolano (*k*) und via S. Giacomo (*g*). Sie sind daher schon von Dennis mit Recht für vorrömisch gehalten worden, und höchstens in Bezug auf die Vollständigkeit der Erhaltung können Richters Worte „von den alten Thoren der Stadt ist nur noch eins erhalten" (2) als richtig gelten. Sämmtliche Nebenthore haben freilich noch im Mittelalter Veränderungen erfahren und sind z. T. mit gotischen Bogen gedeckt worden.

Die drei genannten Thore liegen alle hart an einer Ecke der Mauer (Abb. III), die bei via Bontempi (*α*) und S. Giacomo (*β*) noch

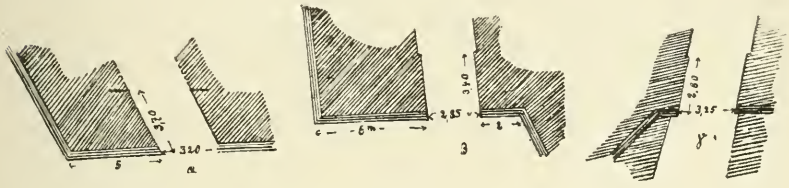


Abb. III.

erhalten, bei S. Ercolano (*γ*) wie oben gezeigt wurde, zu ergänzen ist. Jedesmal reicht die stufenförmig geböschte Aussenmauer tiefer am Abhang hinab, wo sie zugleich als Stützmauer dient, während das hochgelegene Thor nur auf steilem Rampenwege zu erreichen war. Bei der Ecke von Bontempi zählt man noch 12 abgestufte Schichten, von denen die vier obersten durch je zwei flache Quadern gebildet werden. An diesem Thor selbst ist die linke Seite bis zur 8. Schicht antik, die rechte bis zur 11., wo der mittelalterliche gotische Bogen aufsitzt. Bei S. Ercolano sind die antiken Thürlaibungen bis zum gotischen Bogen vollständig erhalten. Während aber hier der ganze weitere Aufbau dem Mittelalter angehört, haben sich an den zwei anderen Thoren (*α*. *β*) wichtige Spuren des antiken Abschlusses erhalten.

(1) Die Verwendung von rechteckig behauenen Quadern an diesem Thorbau (Richter a. a. O. 24) ist so zu verstehen, dass sie hier viel häufiger begegnen als an der übrigen Mauer.

(2) a. a. O. 24.

Bei beiden Thoren geht nämlich auf der rechten Seite (Abb. IV) das in derselben sorgfältigen Technik gearbeitete und genau ebenso gefugte, aber nun nicht mehr abgestufte und nicht mehr geböschte Quaderwerk 4 bezw. 5 Schichten weiter

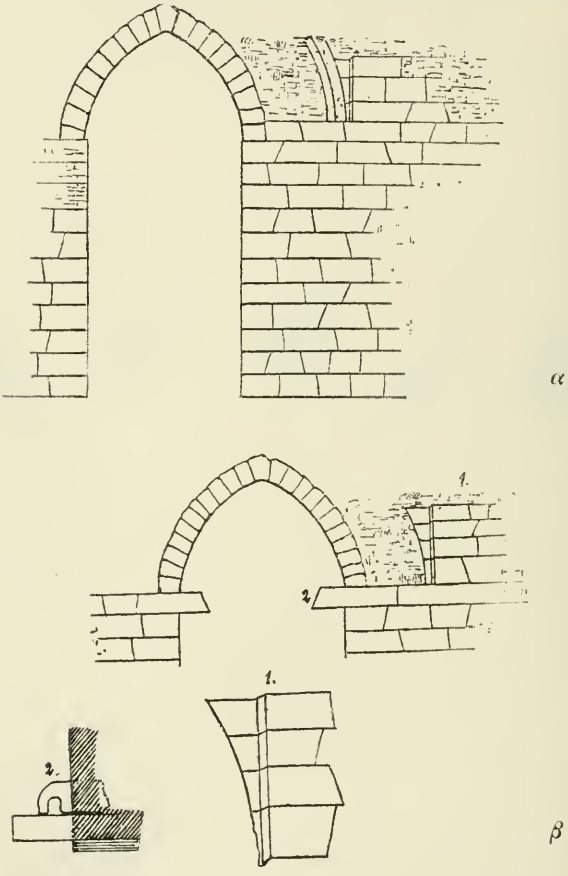


Abb. IV.

über den Ansatz des gotischen Bogens hinauf. Auf den ersten Blick ist es klar, dass wir es vom Fuss der Mauer bis zur obersten Schicht mit einem einheitlichen Bau aus einem Guss zu thun haben! Diese obersten Schichten bilden die senkrechte Kante einer eingetieften, flachen Nische, deren Fläche etwas hinter der Flucht der Mauer zurücktrat. Bei S. Giacomo (β 1) ist diese Kante in

die Quadersteine selbst eingetieft, und deren linker Teil ist bis zur Flucht der Nischenwand abgearbeitet. Hier sind sie dann seitlich so bearbeitet, dass man deutlich erkennt, dass sie ursprünglich an einen Bogen anschlossen, ja bei Bontempi (α) ist der untere Teil der Archivoltsteine noch an Ort und Stelle erhalten; man kann trotz der Verschmierung mit Mörtel noch erkennen, dass ihre aus der Nischenflucht vortretende Profilierung abgearbeitet worden ist. Es bleibt von da bis zur Thürlaibung gerade Raum für ein Gewölbe von zwei übereinander liegenden Bogen. Einen derartigen doppelten, mit einem einfachen Profil abgeschlossenen Bogen in einer rechteckigen flachen Nische bietet aber noch heute das Augustusthor. Auch da reicht die stufenförmige Böschung gerade bis zum Ansatz des Bogens und dieser tritt gleichfalls hinter die Mauerflucht zurück (1). Und wie hier im Zwickel ein Kopf in Relief vortritt, so ist auch an dem Thor von S. Giacomo, da wo der linke Zwickel anzusetzen ist, noch eine aus der späteren Mauer vortretende Tiergestalt erhalten. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, dass sämmtliche besprochenen Ueberreste der Abschlüsse der kleineren Thore zur darunter befindlichen abgestuften Mauer gehören, deren ursprünglichere vorrömische Anlage unbestritten ist, so ist damit für das Aussehen des Augustusbogens in vorrömischer Zeit ein wichtiger Anhalt gewonnen.

Der Rundbogen bildete jedoch nicht den einzigen Abschluss dieser Thore. Bei P. S. Giacomo ragen noch, unmittelbar unter dem Ansatz des gotischen Bogens die äusseren Tragsteine eines scheitrechten Bogens vor und dahinter liegt je ein Stein mit dem Loch für den Thürzapfen, von dem ich nicht zweifle, dass auch er zur antiken Anlage gehört (Abb. IV β 2). Auf diese Weise ergab sich ein oberer horizontaler Abschluss für die Thürflügel und man brauchte sie nicht noch höher bis zum Bogen zu führen. Ob das Halbrund über dem scheitrechten Bogen unverschlossen blieb, ob es mit Stein oder Holz verschlossen war, muss unentschieden bleiben. Dass diese Art der Thorbildung in Etrurien allgemeiner bekannt war, mag das Stadtthor auf dem Relief einer etruskischen Urne (2) lehren. Ueber der

(1) Dasselbe muss nach der Abbildung bei Canina *Etruria marit.* XV, 1 bei einem der Nebenthore von Falerii der Fall sein.

(2) Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 90 = Gori *Mus. Etr.* I, 132 = Micali *Italia* Tap. 30 = Durm a. a. O. p. 17

durch die Zeichnung der Felder charakterisierten Thür liegt der horizontale Balken, der dem scheitrechten Bogen unserer peruginer Thorbauten entspricht. Das Halbrund darüber ist leer. Ebenso schliesst auf einer andern Urne (1) die Thür unter dem ungefüllten Schnittsteinbogen horizontal ab. Die Thore von Bontempi und S. Ercolano zeigen diese horizontalen Abschlussreste nicht mehr. Aber auf dem Bilde von Bonfigli sind sie am letzteren Thore noch zu erkennen. Auch hier sind nur die beiden äusseren Schnittsteine da, Beweis genug, dass sie mit der mittelalterlichen Thoranlage nichts zu thun haben. Endlich sind sie noch heute in dem vierten Thore bei Madonna della Luce (via Piscinello) vorhanden (Abb. V), nur liegen sie hier nicht in der äusseren Mauerflucht und dahinter tritt die Wand des Thorwegs etwas zurück, sodass ein Thüranschlag gebildet wird, in dem die Steine mit den Zapfenlöchern (vgl. Abb. IV β 2) sitzen. Sonst ist grade an diesem höchsten und breitesten der Nebenthore vom antiken Bau am wenigsten in reiner Gestalt erhalten.

Aus dem bei allen diesen Thoren gleichartigen oberen Abschluss, wie er soeben festgestellt wurde, erklärt sich auch, dass der gotische Bogen bei Bontempi auf beiden Seiten, bei S. Ercolano und S. Giacomo jedesmal mit seiner rechten Seite hinter der Mauerflucht zurücktritt: er ist eben in der Flucht der alten Bogennische errichtet, — und erklärt sich ferner, dass die Spannung des gotischen Bogens von Porta Mad. d. Luce weiter ist als die lichte Weite des antiken Thores: das innere der beiden antiken Bogengewölbe ist hier weggelassen, bezw. nicht ersetzt worden.

Der scheitrechte Bogen ist auch an Thoren des Theaters von Ferentinum erhalten (2). Das römische Mauerwerk hebt sich darüber deutlich ab. Schon Dennis (I 159. 160) tritt dafür ein, dass das ganze Thor vorrömischen, etruskischen Ursprunges und der scheitrechte Bogen nicht erst eine Erfindung römischer Baukunst sei. Der Beweis für diese Annahme dürfte durch die Nebenthore von Perugia geliefert sein. Wenn die Römer dann dem scheitrechten Bogen eine so vielfache Verwendung sowohl über lichten Oeffnungen

(1) Inghirami a. a. O. I Taf. 38. Auch das Thor Inghirami II Taf. 88 darf hier genannt werden.

(2) Durm a. a. O. 149 Fig. 116. Dennis I 156.

als auch in den Wandconstructionen gaben, denselben in den Backsteinbau übertrugen und durch darüber gesetzte Rundbogen entla-

Abb. V.

steten — gleichwie einst das mykenische Entlastungsdreieck den Thürsturz — so hatten sie eben auch hierfür viel von den Etruskern gelernt.

Kürzlich ist die Skizze eines Turmes zu Olba in Kilikien veröffentlicht worden, dessen Eingangsthor mit einem scheitrechten Bogen überspannt ist, auf dem ein Schnittsteingewölbe entlastend aufsitzt. In der Mauer des Turmes wechseln Läufer und Binder aus reinen Quadern schichtweise ab (7). Wenn eine der an der Aussen-

(7) Heberdey-Wilhelm, Reise in Kilikien, Denkschr. der K. Akad. d. Wiss. Wien 1896. 44. Bd. S. 88 f. *Journ. of hell. stud.* XII (1891) 221. 263.

wand befindlichen Inschriften wirklich schon in hellenistischer Zeit an diese Stelle gesetzt wurde, der Turm also spätestens im 2. Jh. v. Chr. entstand, so ist ein römischer Einfluss gewiss auch hier noch auszuschliessen. Dass aber eine etruskische Technik in so weite Ferne gewirkt haben sollte, ist sehr unwahrscheinlich, vielmehr befinden wir uns in Kleinasien zu der Zeit, für welche jene Turminschrift ein terminus ante ist, doch im Bannkreise griechischer Baukunst. Hinsichtlich des Schnittsteinbogens kann uns das nicht wundern (s. u.), für den scheitrechten Bogen wäre damit ein wichtiges Zeugnis gewonnen.

3. Arco di Augusto und Porta Marzia.

Absichtlich habe ich die beiden Hauptthore von Perugia ans Ende gestellt, um erst durch die Besprechung der kleineren Thore die Basis für die Beurteilung jener zu gewinnen.

Ueber Form und Aufbau des grossen Nordthores (*a*) auf dem Stadtplan, des « Arco di Augusto », ist zur Ergänzung der bis jetzt veröffentlichten Angaben (1) Folgendes zu bemerken.

Der Plan (Abb. VI) zeigt, dass der Thorweg, ebenso wie bei den Thoren von Bontempi und S. Giacomo, die Mauer in schräger Richtung durchsetzt (2). Die Quadern, sorgfältig behauen, schliessen vorzüglich aneinander. An beiden Seiten tritt ein 1,75^{m} hoher, ganz schmaler Sockel hervor. Links (von aussen gesehen) ist nicht ganz 2^{m} von der äusseren Ecke noch die Spur der Anschlagkante für die Thürflügel zu erkennen. Der Boden steigt in dem 6,30^{m} tiefen Thorweg heute ca. 50^{cm} an (3).

Die Fassade des Thores ist von zwei starken Türmen flankiert, deren Grundform der Plan und deren Aufbau Tafel IX nach einer Photographie von Alinari zeigt (4). Bis zur Brüstung der im 15.

(1) Vgl. Dennis II 418 f. Durm 19. Richter 24, der auf Taf. III, 4 auch eine eigene Aufnahme des Grundplanes mitgeteilt hat.

(2) Ebenso auch z. B. Thore in Akarnanien (Oiniadai, Alyzia, Chrysovitza).

(3) Der Kämpferansatz, der in halber Höhe der Laibung sichtbar ist, stammt aus späterer Zeit (mittelalterlich?), da er nachträglich in zwei alte Schichten eingelassen ist. Dasselbe gilt von einem ähnlichen Reste in der Porta Mad. S. Luce.

(4) Diese Photographie von Alinari, N° 5052 = Dennis II 419 Abb. hat noch nicht die Reparaturen der unteren Schichten der beiden Türme.

Jh. errichteten Loggia ist der östliche Turm 17^{m} hoch. Die Oberkante tritt gegen die Frontlinie unten 1,17^{m} zurück (vgl. Abb. VI *c*).

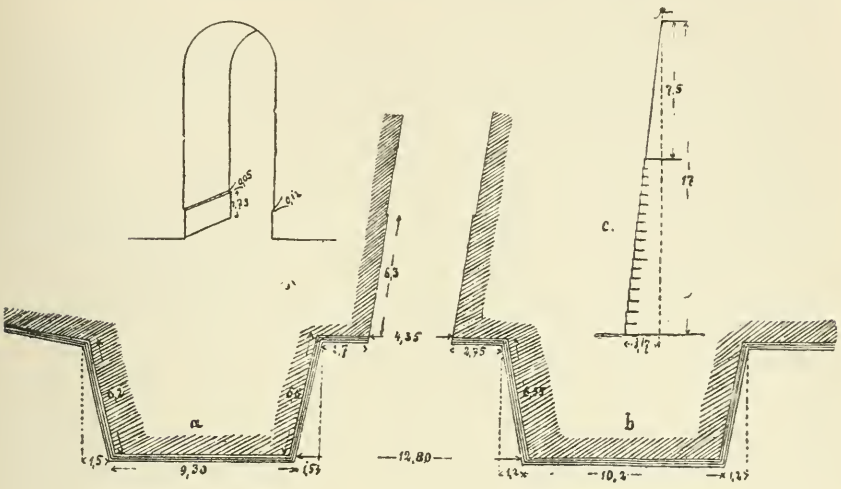


Abb. VI.

Die Böschung ist durch treppenförmiges Zurücktreten der einzelnen Schichten um 2-3^{cm} (19 Schichten bei Turm *a* bis zu 9,50^{m} Höhe gebildet, wo der Bogen auf den zurückgestuften Thormauern aufsitzt. Da von hier an die Thorfassade senkrecht aufgebaut ist, also grössere glatte Flächen zeigt, wäre der Gegensatz zu den Türmen zu auffallend geworden, wenn diese ausser der Böschung noch bis oben hin abgestuft worden wären. Aus diesem Grunde wurde daher eine Schicht über der Höhe des Bogenansatzes die Technik der Turmwände insoweit geändert, dass diese von da ab als glatte geböschte Wände noch ca. 7^{m} hoch in weiteren 19 Schichten emporgeführt wurden. In jeder anderen Beziehung aber ist kein Unterschied in Behandlung und Fugung zwischen den oberen Schichten und den unteren Teilen zu bemerken,

Abb. VII.

der uns ein Recht gäbe, den oberen Aufbau für eine spätere Zuthat zu halten. Die Abbildung der einen Turmecke (Abb. VII), zeigt die Einheitlichkeit sehr schön.

Wenn die Gesamtlinien der Lagerfugen der oberen abgestuften Schichten des östlichen Turmes (*a*) mehrfach schief oder leicht gebogen sind, so beweist schon die fast völlige Regelmässigkeit der Schichten in dem entsprechenden, gleichzeitigen Teile des Westturmes (*b*), dass jene Eigentümlichkeit nicht zum Merkmal höheren Alters gemacht werden darf. Und wenn die unteren abgestuften Teile beider Türme verwitterter erscheinen und vielleicht auch gelöstere Fugen haben, so ist auch das kein Zeichen höheren Alters: an den glatten oberen Wandflächen floss das Wasser allezeit sofort ab, auf den horizontalen Oberkanten der abgestuften Schichten blieb es stehen und konnte in die Fugen dringen. Dazu kommt, dass an die auf diese Weise angegriffenen unteren Turmwände in neuerer Zeit Häuser angebaut waren, deren entstellende Spuren am westlichen Turm noch die Photographie von Alinari deutlich zeigt. Dieselbe Beobachtung kann man an der Mauerecke westlich von diesem Turme machen, und ein gewissenhafter Beschauer der dem Thor zugekehrten Seite desselben wird schwerlich auf den Gedanken eines doppelten, zeitlich getrennten Aufbaues kommen.

Nun zur Fassade des Thores selbst (Taf. IX). Dass nur die geschlossenen unteren Mauerstücke geböscht sein können, der ganze Oberbau dagegen senkrecht sein muss, versteht sich von selbst. Ueber der 18. Schicht setzt der doppelte Bogen auf. Derselbe ist mit dem profilierten Archivolt zusammen ca. 1,70^{m} stark. Die den Bogen einschliessende Flachnische ist ebenso wie bei den oben beschriebenen Thoren z. T. in die seitlichen Quadern eingetieft. Die Fugenlinien der einzelnen Schichten entsprechen an der ganzen Fassade genau denjenigen der Turmschichten. An den einspringenden Ecken ist der Anschluss der Turmwände an die Thorwand sehr scharf und sorgfältig gearbeitet, und zwar gleichermassen im unteren und oberen Teile. Bei dem in seinen Fugen stärker auseinandergewichenen Westturm lässt es sich an dieser Stelle vorzüglich klar erkennen.

Bei der Höhe von 12^{m} tritt das untere einfache Gurtband des decorativen Frieses ca. 15^{cm} heraus (vgl. die übersichtliche Skizze bei Durm 18. Abb. 16). Es ist ebenso hoch wie das obere, das ich vom Westturm aus messen konnte (0,35^{m}). Der Fries

dazwischen (ca. 1,80^{m} h.) trägt auf den schmäleren Platten die kleinen kanellierten jonischen Pfeiler und dazwischen die quadratischen Metopenplatten, welche auf schmale Blöcke von der Höhe der Pfeilerbasen gesetzt sind.

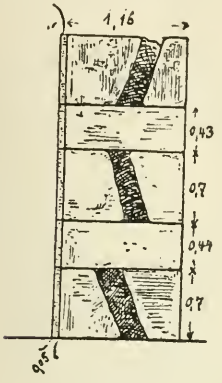


Abb. VIII.

Die Schichtung des obersten Teiles, breitere Läufer und schmale Binder, ist am besten vom Westturm aus zu sehen (Abb. VIII). Die beiden jonischen, sich verjüngenden Pfeiler sind an die Quadern angearbeitet und treten im Abstand von 60-70^{cm} von der Ecke ca. 5^{cm} vor die Wandflucht vor. Sie sind, Basis und Kapitell einbegriffen, 4,95^{m} hoch; ihre mittlere Breite ist 80^{cm}; mit ihnen ist der höchste erhaltene Punkt des Thorbaues (etwas über 19^{m}) erreicht. Der Bogen zwischen den Pfeilern ist genau so construiert wie der untere; das Profil des Archivolts ist dasselbe, wie

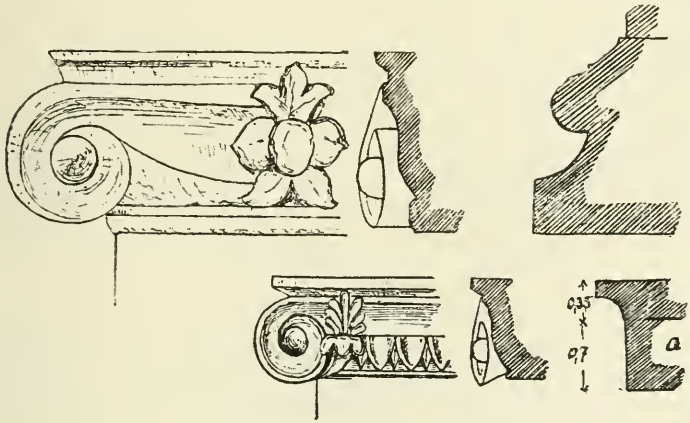


Abb. IX.

dort (Abb. IX *a*); diesen eingeschlossen ist der Bogen 1,18^{m} stark. In der lichten Oeffnung war ursprünglich nur eine Balustrade als unterer Abschluss. Die drei davon erhaltenen Platten füllen die ganze Breite nicht aus. Ich vermute, dass dieselben ursprünglich hochkantig standen und dass die drei andern zugehörigen Steine verloren sind. Die Balustrade (aus 6 Platten) würde dann gerade

bis zum Bogenansatz gereicht haben. Abb. IX stellt verschiedene Einzelheiten der Dekoration zusammen.

So erhebt sich der ganze Bau, zweimal ein für vorrömisch-etruskische Thore charakteristisches Motiv wiederholend, von unten bis oben einheitlich, geschlossen, aus demselben Materiale erbaut. Es lässt sich kein Grund erkennen, den Oberbau für später zu halten! —

Für die Porta Marzia (*i* auf dem Stadtplan) können wir uns auf die Skizze nach Durm (a. a. O. S. 20) und Phot. berufen (Abb. XI).

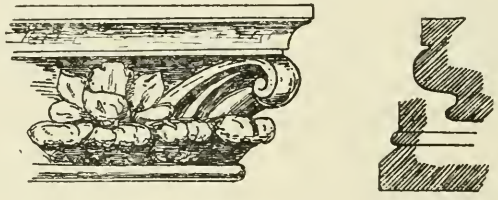


Abb. X.

Der allein erhaltene Oberbau ist etwa 10,5^{m} breit und zw. 7 und 8^{m} hoch; die flankierenden Pfeiler sind unten ca. 0,60^{m} breit. Zu Durms Beschreibung habe ich nichts hinzuzufügen. Einzelne Teile tragen die Spuren der Zerstörung von 1540 an sich; in Stil und Technik stimmt alles mit dem Arco di Augusto völlig überein. Das Profil des Bogenabschlusses, der Basis der kleinen Pfeiler und das Kapitell, das bei allen Pfeilern dasselbe ist, füge ich in Abb. X hinzu.

In den Zwickeln der Bogennische ist links ein Reliefkopf, wenn auch stark corrodiert, rechts der letzte Rest eines solchen erhalten. Wir haben die Spuren derartiger bildlicher Dekoration schon bei dem Thor von S. Giacomo (*g*) gefunden, und Köpfe am Scheitel und Kämpfer von Thorbogen anzubringen war etruskische Sitte: vgl. Thore von Volterra (1) und Falerii (2) und Reliefs etruskischer

(1) Durm S. 16 Fig. 14. Dennis II 141, der die etruskische Herkunft des ganzen Thorbaus mit Recht gegen frühere Zweifel verteidigt. Vgl. auch Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten röm. Herrschaft Taf. II, 4 *a*. Schreiber, Bilderatlas 51, 1.

(2) Dennis I, 97.

Aschenkisten (1). Die reichere Umrahmung des Bogens verwies sie bei den Thoren von Perugia in die Zwickelflächen. An Porta Marzia

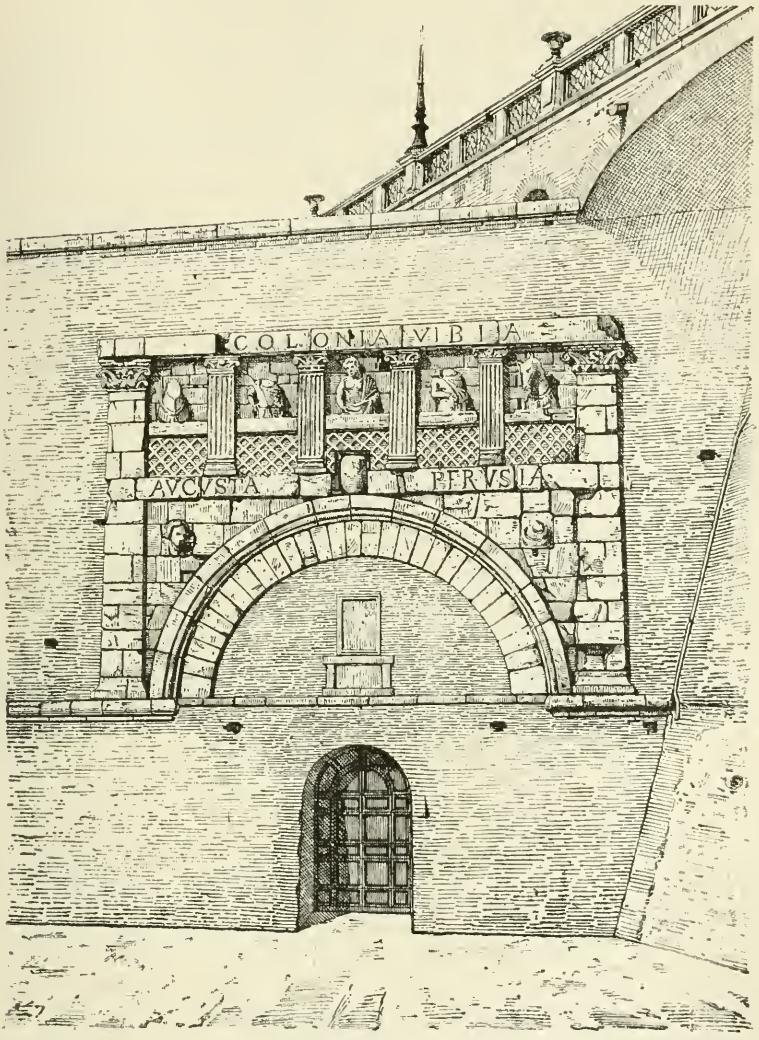


Abb. XI.

(1) Z. B. Durm S. 17 Abb 15 (= Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 87 = Micali, *L'Italie avant les Romains* 1824 Taf. 29). Micali Taf. 31 (= Inghirami Taf. 88) ist doch wohl sicher ein Fenster im Bogenzwickel dargestellt.

hat man den Fries nachträglich zerstört, um über dem Scheitel noch ein solches Relief einzusetzen. Ob am Arco di Augusto solche Zwickelköpfe schon vorhanden oder beabsichtigt waren, ist aus den erhaltenen vortretenden unförmigen Steinen nicht zu erkennen. Der zur rechten entspricht nicht genau dem auf der linken Seite. Ich kann das nicht erklären, kann aber ebensowenig darin ein Zeichen späteren Umbaues erkennen (1); dann würde eine Erklärung noch unmöglicher scheinen. Auch ist es gegenüber allen andern Indicien sehr nebensächlich.

Ergiebt also eine genaue Prüfung, dass die antiken Quadermauern und Thore Perugias in allen Teilen einer einheitlichen Anlage angehören und deshalb schon aus vorrömischer Zeit herrühren, so ist nur noch nötig, Durms eigenes Urteil anzuführen: „die nüchternen Archivolt-Profile, die stämmigen, stark verjüngten „Pilaster, die eigentümlich rohprofilierten Basen und niedrigen „Kapitelle erinnern an Pilaster und Pfeilerbildungen in den Grä„bern von Caere und der Aschenkisten von Volaterrae. Die mittlere „Figur in der Porta Marzia ist das getreue Ebenbild der feisten, „behäbigen Etruskergestalten, wie wir sie auf den Sarkophagen „liegend allerwärts finden". Es bleiben für ihn also nur zwei Auswege; entweder das alte Thor diente bei dem Neubau als Vorbild, oder ein conservativer etruskischer Baumeister führte diesen aus. Weshalb aber wird nicht der einfachste Ausweg vorgezogen und auf Grund aller jener Beziehungen zu etruskischen Monumenten (2)

(1) Dennis II 418 Anm. 7.

(2) Zu den Archivoltprofilen vgl. Thorbogen von Falerii, Dennis I, 97, zu den stämmigen Pfeilern vgl. Inghirami a. a. O. *Urne* I Taf. 50, zu den jonischen Kapitellen mit Rosette in der Mitte: Micali a. a. O. Taf. 24, zu den Pilasterkapitellen mit den aufsteigenden Zwickelpalmetten: Inghirami *Urne* I Taf. 16. Die Dekoration mit einem dorisierenden Fries, bestehend aus kleinen kanellierten Pilastern und Rosetten oder kreisrunden Scheiben in Relief auf den Metopenplatten ist auf etruskischen Denkmälern sehr beliebt: Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 57. 71 74 (58. 93) I Taf. 50. 94 (Durm S. 46 Abb. 36) u. Thonsarg aus Chiusi, im Mus. etr. Florenz: M. d. J. XI Taf. I = Schreiber Bilderatlas 97, 7 = Baumeister Denkm. S. 1555. Auch der Scipionensarkophag im Vatikan kann hier genannt werden. — Endlich eine Analogie zu den über den gegitterten Balustraden sichtbar werdenden Pferdeköpfen auf Porta Marzia: Inghirami

das ganze Thor für vorrömisch erklärt? Die eine noch übrig bleibende Möglichkeit, dass die schriftliche Ueberlieferung dagegen spräche, — und so fassen Durm und offenbar auch schon Dennis diese auf — ist genau besehen auch nicht vorhanden.

Bis zum bellum Perusinum 41/40 a. Chr. gehörte Perusia zu den mächtigsten Städten von Etrurien, und zwar mehr dank seiner vorzüglichen Höhenlage, als infolge einer grossen — aus Appian *bc.* V, 33, herausgelesenen (1) — Ausdehnung. Die Inschrift, die Octavian nach dem Jahre 40 an dem nach ihr benannten Nordthor anbringen liess, beweist schon genügend, dass noch damals die engen etruskischen Ringmauern die Stadtgrenze bildeten. Die angeführte Appianstelle aber muss aus der Situation heraus erklärt werden. Lucius Antonius schlägt bei der Stadt sein Lager auf (a. a. O. c. 32). Dafür bieten sich aber nur zwei ausgedehntere Stellen dar, der Höhenzug im NW vor dem Arco di Augusto oder der andere im SO vor Porta Marzia; die Lage der Hauptthore ist ja auch keine zufällige! Nun ist es schon unter der Voraussetzung, dass diese beiden Höhenzüge frei waren, nicht denkbar, die Stadt völlig zu blockieren, wenn man nicht auch den Fuss der steilen Abhänge besetzt, wie sie sich zwischen jenen Ausläufern auf allen Seiten der alten (und neuen) Stadt finden. Sind dieselben aber obendrein vom Lager der Verteidiger eingenommen, so ist der belagernde Feldherr gezwungen, mit seinen Blockadewerken den Fuss der ganzen Stadthöhe im weiten Umkreis zu umziehen. Und der Belagerungsring war weit genug gezogen, da Lucius noch im Stande war, den Fuss des Stadtberges seinerseits mit einer Gegenwehr zu befestigen. Ein Schluss auf die damalige Ausdehnung der Stadt über die alten Mauern hinaus ist aus der Ueberlieferung also nicht zu ziehen. Bekanntlich hat dann Lucius schliesslich unter dem Drucke der Hungersnot kapituliert (2); die Stadt wurde den Soldaten zur Plünderung überlassen, von einer Zerstörung der Mauern und Thore ist

Urne I Taf. 43, wo vier Pferdeköpfe über einer gegitterten und durch drei korinthisierende Halbsäulchen gegliederten Balustrade erscheinen. Eine wichtige jonische Parallele s. u.

(1) O. Müller Etrusker I 206 Anm. 53. 236 Anm. 17. Dagegen schon kurz Pauly Realencykl. u. d. W. Perugia.

(2) Sueton *Aug.* 14. Appian. *b. c.* V 34 ff.

nicht die Rede. Wenn nach den übereinstimmenden, von einander unabhängigen Angaben von Velleius und Appian durch einen unglücklichen Zufall die Flammen eines Hauses, das ein Bürger selbst angezündet hatte, sich über die ganze Stadt verbreiten und sie in Asche legen, so sind wir nicht berechtigt, aus einer solchen Thatsache mehr herauszulesen. Das ist die Sache des huldigenden Hofpoeten Propertius (II 1, 29). Man lernt in Griechenland, wie viel oft noch übrig bleibt, wenn die Ueberlieferung sagt, eine Stadt sei mit ihren Mauern bis zum Erdboden vernichtet worden. Ueber ein solches Schicksal von Perugias Mauern aber schweigt die Tradition überhaupt; dieselben ragen bis heute mitsamt ihren Thoren hoch empor und aus ihrer Prüfung lernen wir, dass die Tradition schweigen musste, weil sie von einer solchen Zerstörung nicht berichten konnte. Als Augustus der hart mitgenommenen Stadt seine Fürsorge schenkte, liess er auf den alten Bogen des Etruskerthores den Ehrentitel schreiben: *Augusta Perusia*. —

4. Etruskische Stadtbefestigungen.

Die Frage so ausführlich zu behandeln verlangten schon die Namen der Gelehrten, deren Urteil hier entgegengetreten wird.

Die beiden grossen Thore Perugias gehören zu den hervorragendsten Beispielen antiker Festungsthore, die wir auf klassischem Boden überhaupt besitzen, und ihre Bedeutung wächst natürlich, wenn sie in ihrem totalen Aufbau sich in ältere, etruskische Zeit hinaufrücken lassen. Es bleibt noch die Frage, ob es möglich ist, die Zeit, in der Mauern und Thore entstanden sind, wenigstens annähernd zu umgrenzen. Hierfür reicht keine schriftliche Ueberlieferung aus; wir müssen antike Stadtruinen im übrigen Etrurien und Mittelitalien und in Griechenland in gleicher Weise zu Rate ziehen. Dabei kann ich leider aus eigner Anschauung bis jetzt nur über Paestum, Rom, Cortona, Arezzo und Fiesole urteilen und muss für die übrigen italischen Städte mich auf frühere Veröffentlichungen stützen, in erster Linie natürlich auf die sorgfältigen Untersuchungen von Dennis. Da gerade auf diesem Gebiet der Forschung immer noch zuviel beschrieben und zu wenig abgebildet wird, empfinde ich den Mangel an Autopsie besonders stark.

Mit vollem Recht hat sich Durm (1) gegen den Satz »dass der Volkscharakter und die Bauweise in sehr innigem Zusammenhang stehen« und gegen die Schlüsse, die früher aus der verschiedenartigen Mauertechnik etruskischer Städte auf ihre Bevölkerung gezogen worden waren, gewendet. Doch kann ich ihm nicht beipflichten, wenn er »alle Verschiedenheit auf Rechnung der Material-Eigentümlichkeit und deren technisch-ökonomische Ausnutzung setzt«. Ohne Zweifel hat die Beschaffenheit des Baumaterials vielfach auf die Technik der Bauwerke mitbestimmend eingewirkt, aber sie hat dieselbe nicht ausschliesslich bedingt. Das kann nicht schlagender bewiesen werden als durch akarnanische Befestigungen, bei denen die Mesopyrgien polygonal, die zugehörigen Türme in horizontal geschichtetem Quaderbau (2), beide Teile aber aus demselben Material hergestellt sind. Und der in Italien meist zu rektangulären Quadern verarbeitete Travertin und Tuff war in Saturnia und Empulum zu scharfkantigen Polygonen (3) zugehauen. Die Quadermauern von Cortona und Fiesole (4) bestehen ebenso wie die polygonalen Mauern von Cosa (5) aus Sandstein, und die Polygone von Pyrgi weisen sogar Travertin, Kalkstein und Sandstein nebeneinander (6) auf. Hiernach erscheint es also bedenklich, in dem Material allein eine Erklärung für die Bauweise zu suchen.

Es ist ferner nicht bedeutungslos, wie sich die einzelnen Steingefüge gerade in Etrurien verteilen. Nur an der südlichen Küste und einmal landeinwärts nicht allzuweit davon finden sich polygonale Mauern, in Orbetello, Cosa-Ansedonia, Pyrgi und in Saturnia. Mit Ausnahme von Cosa werden die vortrefflich gefügten Mauern für ziemlich alt gehalten — Orbetello wird mit Praeneste, Norba, Signia verglichen (7) — und ihre Erbauung sogar in Zeiten gesetzt (8), wo noch keine Etrusker diese Städte bewohnten. Letztere

(1) a. a. O. 15.

(2) Vgl. Bericht über die Sitzung der archaeol. Ges. zu Berlin März 1897. Archaeol. Anzeiger 1897 S. 80 ff.

(3) Dennis II 259. 260. Mauerprobe von Saturnia in *Notizie degli scavi* Febr. 1882 Taf. I (*Atti dei Lincei* X p. 97) u. *Annali d. I.* III (1851) Taf. E 5.

(4) Dennis II 398.

(5) Durm S. 10.

(6) Dennis I 290.

(7) Dennis II 241.

(8) Dennis I 291. Durm 10.

Frage ist ohne Belang, da auch Mauern, die zur Zeit etruskischer Occupation gebaut sind, hinsichtlich ihrer Technik unter fremdem Einfluss stehen können.

Gehen wir etwas weiter nach Norden, so finden sich in Rusellae, Vetulonia und Populonia Stadtmauern, bei denen die Polygonaltechnik verlassen und horizontale Schichtung erstrebt und erreicht wird. Vetulonias Mauern sind denen von Populonia sehr ähnlich und jedenfalls weder polygonal noch « kyklopisch » (1); diese und die von Rusellae werden neben die Mauern von Volterra gestellt (2). Volterra (3) aber vertritt bereits den im inneren, östlichen Etrurien herrschenden Stil. Die Mauern bestehen aus Quadern mit horizontalen Lager- und vielfach schrägen Stossfugen. Weitere Eigentümlichkeiten sind oben bei den Mauern von Perugia angeführt. Mögen die Quadern auch in Cortona (4) und Fiesole (5) durchschnittlich mächtiger sein, als in Perugia und Arezzo (6), oder in Volterra roher und oft weniger scharf gefügt erscheinen als in Perugia und Chiusi (7), so ist doch hier überall das Princip dasselbe.

Es wird nicht überflüssig sein, einige Proben von Mauerstücken, die ich im vergangenen Monat vor den besterhaltenen Resten skizziert habe, hier einzuschalten.

Cortona (Abb. XII). Mauerstück westlich von Porta Colonia. Alle Schichtsteine sind von gleicher Höhe, ein Versetzen der Fugen findet nicht statt. Die Ausgleichschichten am Boden sind von Durm erwähnt. Die Quadern schliessen z. gr. T. noch heute haarscharf aneinander, obwohl das Material weicher als z. B. in Perugia ist und der Verwitterung daher mehr ausgesetzt war. Die Quader I misst 2,60 $\times$ 0,75^{m}, II : 2,20 $\times$ 0,75^{m}, III : 2,11 $\times$ 77,5^{m}. Oberhalb der P. Co-

(1) Dennis II 265. *Notizie degli scavi* April 1885 Taf. II, 1 u. S. 275.

(2) Durm 10. Auch Dennis II 227 hebt das Princip der Horizontalschichtung hervor. Vgl. Micali *Mon.* Taf. X, 2. *Annali d. I.* III (1851) F 1 muss ein älterer Rest gemeint sein, von dessen Vorhandensein auch Durm spricht.

(3) Abb. bei Dennis II 136 u. S. 146. Micali Taf. VIII. IX. Durm 10 Abb. 5. 6.

(4) Micali VI. Dennis II 397.

(5) Micali V. XI. Dennis II 116 u. 122. Abecken a. a. O. S. 180. Durm S. 7. 8.

(6) Dennis II 382.

(7) Durm 11. Dennis II 295.

lonia ein Stein von $2{,}86 \times 1^{m}$ und im Fusse der Mauern der Fortezza (Nordostseite) zwei Schichten besonders grosser, aber ebenso sorg-

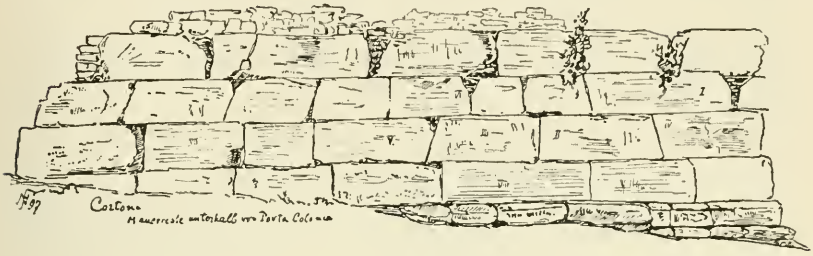


Abb. XII.

fältig bearbeiteter Steine, von denen einer $3.75 \times 1{,}20^{m}$ misst. Dieses Stück gehört aber offenbar zur Umfassungsmauer und lässt mich zweifeln, ob die alte Stadt den auf Dennis' Plan (II 392) durch die Linie 23 angedeuteten Umfang hatte. Das einzige ausserhalb

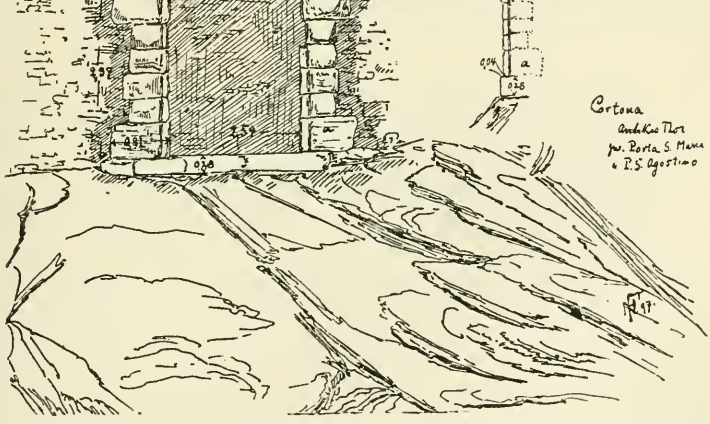


Abb. XIII.

der mittelalterlichen Mauer in jener Linie erhaltene Stück (10) liegt im Osten und liesse sich ebenso gut in direkter Verbindung mit den Mauerresten in der Fortezza denken. An der Süd- und Westseite ist die Mauer stark restauriert und teilweise zu rohen Blöcken

verwittert. Im Westen zw. Porta S. Agostino (1) und S. Maria (2) sind die einzelnen Quadern auffallend klein. Die Mauerreste sitzen hier z. T. auf dem gewachsenen schiefrigen und daher stark gesplitterten Felsen auf, so auch das eine noch erhaltene und jetzt vermauerte antike Thor (6), das beistehende Skizze (Abb. XIII) zeigt. Ob die fünf kleinen rechteckigen Löcher im oberen Rande des Steinbalkens, der als Thürsturz dient, ein antikes Balkenlager bezeugen oder aus späterer Zeit herrühren, ist nicht zu sagen. — Etwas weiter nach Westen hat eine viel spätere Zeit grosse oblonge Quadern mit roher Rustica und Randbeschlag, durch Mörtel verbunden, in starker Böschung vor die antiken Mauerreste gesetzt. Mag also die Ueberlieferung der Stadt ein noch so hohes Alter geben, so reichen doch ihre ältesten Mauern nicht bis dahin zurück, und das Praedikat « unbeholfen » ist ihnen mit Unrecht gegeben worden.

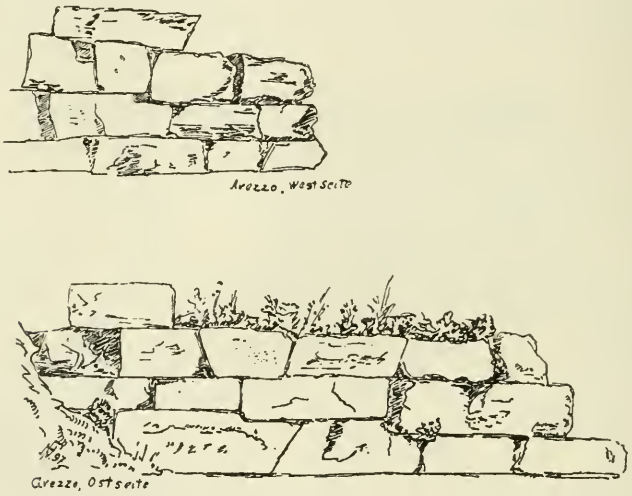


Abb. XIV.

Arezzo. Abb. XIV. Das alte Arretium lag auf der Höhe Pozzo di S. Cornelio, 25 Minuten südlich von der modernen Stadt (1). Dort umziehen stark verwitterte Mauerreste die eine flache Kuppe und umschliessen ein sehr enges Gebiet, so dass man an eine

(1) Dennis II 390 f.

Akropolis denken möchte, wenn sich nicht im Innern ein nur wenig aufragendes Rechteck erhalten hätte, das immerhin als Kastell dienen konnte. Das Wichtigste über Grundriss und Construktion der Mauern s. bei Durm p. 8. und 9. Meine Skizzen geben zwei etwas besser erhaltene Stücke wieder, bei denen die ursprünglich vorhandenen, scharf schliessenden Fugen noch heute zu erkennen sind.

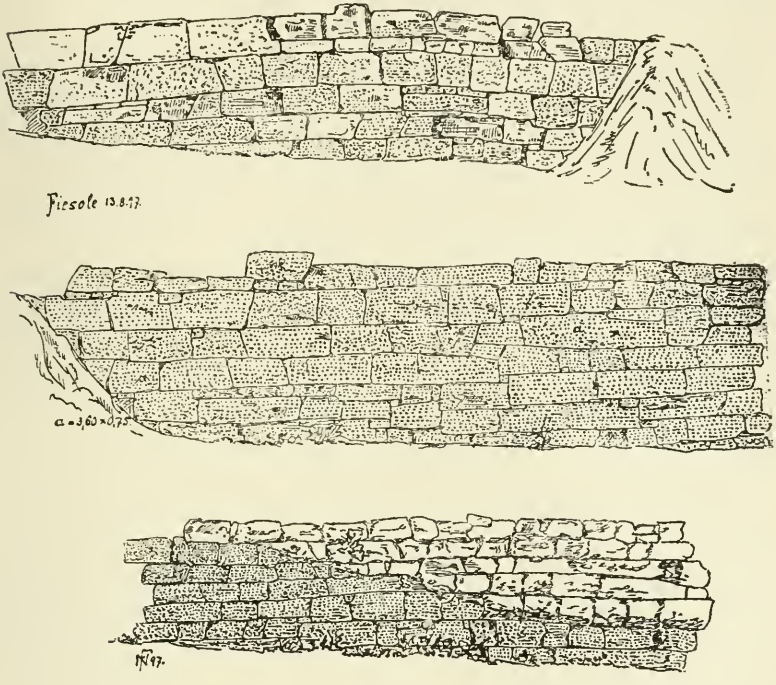


Abb. XV.

Dieselbe Technik zeigen die auf längere Strecken (Nordseite) und viel besser erhaltenen Mauern von Fiesole. Dieselben bieten nicht überall die grosse Regelmässigkeit der Probe bei Durm p. 7 Fig. 1. Schichtenwechsel kommt öfter vor, und manche Quader hat nicht ganz parallele Lagerflächen. Dennoch ist auch hier die Horizontalschichtung durchaus Princip und der Eindruck der Mauern, zumal an den erst in neuerer Zeit blossgelegten Teilen nördlich vom Theater nicht im geringsten sehr altertümlich (vgl. beistehende Abb. XV). Andere Teile, die zu allen Zeiten sichtbar waren und daher stark

verwittert sind, können vielleicht die frühere Ansicht von dem hohen Alter dieser Ruinen erklären.

Von diesen Mauern aber darf man diejenigen von Perugia nicht trennen, weil sie einzelne regelmässigere Strecken aufweisen, wo die Schichthöhen nicht durch Uebergreifen unterbrochen werden (auch Cortona ist hierin regelmässiger als Fiesole!) und weil die Quadern geringere Maasse haben. Auch das von Durm p. 11 angeführte System, das in dieser Regelmässigkeit nicht einmal bei den Türmen des Arco di Augusto durchgeführt ist, kann ich nicht als ein unterscheidendes Merkmal von Perugia ansehen. Dasselbe ist vielmehr nur ein besonders exakt ausgeführtes Beispiel der von den Binnenstädten des nordöstlichen Etruriens vertretenen Technik. —

Die dritte Gruppe wird von den nahe bei einander liegenden Städten im Süden gebildet, Sutri, Falerii, Nepete, Fescennium, Veji, Caere, zu denen wahrscheinlich auch Tarquinii gehört (1). Hier hat sich ein fester Kanon herausgebildet, der nur allseits rechtwinklige Quadern von nur zwei verschiedenen Grössen (2) in festgeregelter Abwechselung verwendet. Als vollendetstes Beispiel wird der Serviuswall in Rom hingestellt, der nach den neusten Forschungen über seine Steinmetzzeichen „kaum noch ins 4. Jh. v. Chr. gerückt werden kann". Dieselben Steinmetzzeichen weisen aber auch für die Frage nach der Herkunft dieser Technik nach dem inneren Etrurien und erhärten die Thatsache, dass dieser „etruskische Verband" ohne Zweifel eine Fortentwickelung der von Perugia u. anderen Städten vertretenen Bauweise ist. Zeigen doch auch die Steinmetzzeichen der unteren Schichten des Arco di Augusto „eine gewisse Uebereinstimmung" mit denen der Servianischen Mauer (3).

Der starke Einfluss etruskischer Kunst und Technik, dem sich Rom hingab, erklärt also auch, wesshalb sich in Rom keine Poly-

(1) Dennis I 65 (Sutri) 97 (Falerii) 426 (Nepete). Durm 11 (Fescennium). Veji: Abeken Taf. I, 4. *Mem. d. Ist.* I 92 Taf. I. Durm 11. Caere: Durm 13 Abb. 10. Tarquinii: Dennis I 426 Ferentinum 16. I 156.

(2) Caere hat nach Durm S. 13 gleichgrosse Quadern.

(3) Richter 43. Winkelmannsprogr. 38. 39. Derselbe, Topographie von Rom (Handbuch d. klass. Altert. Wiss.) 758. 759. Durm S. 11.

gonalbauten finden (1), obwohl die Römer hochaltertümliche Beispiele davon in nächster Nähe hatten. Denn die gerade für Mittelitalien, vom Sabinerland bis hinein nach Samnium und weiter charakteristische Bauweise war ja eben die polygonale (2) schon lange ehe Roms Einfluss sich hier ausbreitete; an dem Alter der Stadtmauern und Thore von Segni, Norba, Alatri, Atina, Praeneste, Bovianum u. a. ist nicht zu zweifeln. —

5. Griechische Vorbilder. Datierung.

Wenn sich nun das Material allein als nicht genügend erweist, die verschiedenartigen Bauweisen allein zu erklären und wenn man es nicht für Zufall und Willkür halten will, dass die Etrusker im Osten und Süden in Quadern, an der Küste in Polygonen bauten, so müssen andere Gründe dazu geführt haben. Ich glaube diese in dem Einfluss der Griechen suchen zu müssen und möchte damit einen von Dennis, Mommsen und manchen anderen Gelehrten, beinahe von jedem in anderer Form, ausgesprochenen Gedanken stärker als seither betonen. Die Gräber haben uns längst gelehrt, wie gross und weitreichend dieser Einfluss seit Kymes Gründung gewesen ist. Die Kymaier selbst haben ihre Waaren bis nach Latium und Inneretrurien vertrieben. Auf Elba und an der Küste von Südetrurien waren in sehr früher Zeit griechische Ansiedlungen; bei Pyrgi ist dafür auch „die von den etruskischen Stadtmauern überhaupt sich wesentlich unterscheidende Architektur der Mauern" herangezogen, damit zugleich aber die Scheidung viel zu scharf und gegensätzlich ausgedrückt worden. Auch der direkte Handelsverkehr zwischen Etrurien und Griechenland war sehr lebhaft, und bevor die etruskische Seemacht in der ersten Hälfte des 5. Jhs. durch schwere Schläge gebrochen wurde, kamen ihre Schiffe auch in den korinthischen Golf und in das aegaeische Meer. Umgekehrt hat im 5. Jh. der attische Import jede andere Conkurrenz überflügelt (3), und sein Einfluss ist

(1) Nur ein paar römische Strassen haben u. a. auch polygonale Fundamente (*Annali d. Ist.* III 1851 E 4 F 4. *Mem. d. Ist.* Taf. II, 2). Dafür gilt, was Dennis II 256 gesagt hat.

(2) *Mem. d. Ist.* I p. 55 ff. 79 f.

(3) Vgl. Mommsen Röm. G.^{6} I 138. 235 f. v. Wilamowitz Kydathen 20. E. Meyer Gesch. d. Alt. II 530 ff.

in den Funden und der Dekoration der Gräber noch weit in das 4. Jh. hinein zu verfolgen. Diesen bekannten Thatsachen gegenüber wäre es sehr merkwürdig, wenn gerade hinsichtlich der Mauern ein solcher Einfluss auf die ältere Zeit beschränkt geblieben wäre und nicht auch auf die spätere Befestigungsweise der etruskischen Städte eingewirkt hätte. Diese Annahme wird man allerdings nicht a priori zugeben. Denn es ist etwas anderes, leicht bewegliche Importartikel nachzubilden als die Technik fremdländischer Befestigungswerke. Andrerseits wird doch jene Annahme gerade dadurch unterstützt, dass die Fortdauer griechischen Einflusses auf anderen Gebieten erwiesen und besonders die wichtigste Voraussetzung erfüllt ist, dass in Griechenland eine Abfolge der Bauweisen vorliegt, die mit denjenigen der besprochenen bautechnischen Kreise Italiens in direkter Parallele steht.

Die mykenische Zeit kommt noch nicht in Betracht. Polygonale Fügung ist ihr fremd, und die Art der Schichtung, wie sie das Löwenthor von Mykenae vertritt, hat in den unmittelbar folgenden Jahrhunderten keine Nachfolge gehabt (1).

Mit der Bezeichnung « polygonal » ist, wie bekannt, noch kein

(1) Das Heraion von Olympia (Jahrb. XI 223), zeigt in seinem vorzüglichen Quadersockel im Princip durchgeführt, was im Sockel mykenischer Megara vereinzelt angebahnt ist. Dass sich aber schon hieran eine Weiterentwickelung des Quaderbaues angeschlossen habe, steht ausser unserer Macht zu beweisen. Man darf nicht vergessen, dass die aufgehende Wand aus den althergebrachten Lehmziegeln bestand, die natürlich eine rechtwinklige Form verlangen, während noch die Wände des älteren Tempels von Rhamnus, der ebenso wie die kleine Statuette seines Kultbildes noch dem ersten Drittel des 6. Jhs. angehören wird, polygonal gebaut sind. Andrerseits aber hat sich der reguläre Quaderbau ohne Zweifel an den Einzelbauten und wohl speziell am Tempelbau entwickelt, ehe man seine Principien, wenigstens die Horizontalschichtung, auch beim Mauerbau anwandte. Bei Tempelbauten peisistratischer Zeit z. B. ist die polygonale Fügung schon auf die Horizontalverbindung der Fundamentsteine beschränkt, während sie sich im übrigen Mauerbau noch länger hält (s. o.). Die Peribolosmauer des Poseidontempels auf Kalaureia muss eines der frühesten Beispiele für das Bestreben, die Steine in horizontalen Schichten anzuordnen, sein. Sie ist noch nicht völlig frei von polygonalen Fügungen. Sie reicht wohl noch gerade ins 6. Jh. hinauf. Vgl. Wide-Kjellberg, Athen. Mitth XX 269 ff. — Der sog. Tempel auf der Ocha, dessen Deutung als Signalstation sehr einleuchtend ist, sowie die Mauern von Dystos auf Euboia sind dem 6. Jh. nicht mehr mit Sicherheit zuzuweisen (Athen. Mitth. XXI 14).

sicheres Alterskriterium gegeben. Denn man hat so noch gebaut, als das feste Gefüge horizontalgeschichteter Quadern längst gebräuchlich geworden war (1). Aber man hatte längst polygonal gebaut, ehe man zur Quadertechnik überging. Vom Peneios bis zum messenischen Golf, von Kephallenia bis Euboia und zu den Inseln des Archipelagos finden sich polygonale Burgmauern aus archaischer Zeit (2), die sich bis auf wenige Ausnahmen (3) in der Technik kaum unterscheiden. Ich kenne keine Befestigungsreste mit Horizontalschichtung, die sich mit Sicherheit über das 5. Jh. zurückführen liessen. In Attika, wo sich eine eigenartige, besonders sorgfältige Polygonaltechnik herausgebildet hat, wird z. B. noch der Sockel der themistokleischen Mauer am Dipylon und auf der Eetioneia (4) polygonal gebaut. Andrer-

(1) Nur als ein Beispiel nenne ich die polygonale Temenosmauer im Aphrodision bei Daphni, die auf Brecciaquadern steht.

(2) Ich komme immer wieder zu dem Gedanken, dass die Entstehung oder doch allgemeine Anwendung dieser mit geraden scharfen Linien arbeitenden Polygonaltechnik in derselben Zeit zu suchen ist, wo die Dekoration mit einfachen, meist geradlienigen und vieleckigen geometrischen Figuren die herrschende war. Beide lösen ja diesseits der Wanderungen die mykenische Technik ab. Hinsichtlich der Dekoration hat S. Wide sehr übereinstimmend mit mir (Jahrb. XI 246 Anm. 132) geurteilt, Athen. Mittheilungen XXI 408. Im Anschluss an seine Anm. 1. ebenda möchte ich bemerken, dass ich schon lange bei der mykenischen Frage drei Faktoren scheiden zu müssen glaube: das in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends in Griechenland wohnende Volk auf der einen, die noch heute nicht sicher bestimmten Schöpfer der mykenischen Kunst auf der andern Seite, und endlich die Vermittler zwischen beiden: diese aber, oder wenigstens unter ihnen müssen Herrengeschlechter gewesen sein, die auf den mykenischen Burgen sassen und mit der importierten Kunst und Kultur die einheimische Bevölkerung im Banne hielten. Die waren nicht alle von gleichem Stamme und brauchen auch nicht alle erst mit dieser Kultur hereingekommen zu sein. Aber dass Minyer dabei eine grosse Rolle spielten, glaube ich noch heute und heute mehr als früher!

(3) Ueber die Beispiele von Curvenpolygonalbau, die sich inzwischen in Delphi noch vermehrt haben, glaube ich im allgemeinen richtig Mitth. XIX 427 Anm. 3 geurteilt zu haben. Tsountas geht (Jahrb. X 147 Anm.) weder auf Abai noch auf den Tempel von Rhamnus ein. Beidemale haben wir Ruinen der peisistratischen Zeit vor uns; dasselbe gilt von den ähnlichen geringen Spuren in Eleusis. Woraus geht aber hervor, dass letztere gerade die «Anfänge dieser Bauart» vertreten?

(4) Auch am Südrand der Akte (Karten von Attika II südl. von Hag Basilios) findet sich ein altertümlicher Mauerrest von unregelmässiger Schichtung mitten zwischen der späteren regelmässigen Quadermauer.

seits ist man in Attika auch schneller zum reinen Quaderbau mit allseits rechtwinkligen Quadern gelangt als anderswo. In diesem ist schon die Nordmauer der Akropolis und die Befestigung von Phyle erbaut (1). Im übrigen Griechenland dagegen herrscht vom 5. Jh. an der Baustil, der zwar überall horizontale Schichtung erstrebt, die Stossfugen dagegen noch sehr häufig schräg lässt und durch Verwendung höherer und niederer Quadern die Schichten oft versetzt. Letztere Eigenschaft wird jedoch bei Türmen und Thorbauten von Anfang an möglichst oder ganz vermieden, und jede Schicht wird aus gleich hohen Steinen gebildet. In Westgriechenland behält man den Polygonalbau noch einige Zeit für die Mesopyrgien bei, und erst im 4. Jh. scheint er auch an diesen Stellen überwunden zu sein (s. S. 183 Anm. 3).

Nach diesem kurzen Ueberblick wenden wir uns noch einmal nach Italien und vergleichen die Bauweise der Mauern in den von griechischem Einfluss berührten oder ihm doch sicher zugänglichen Gebieten. Da sehen wir die in älterer Zeit allein mögliche Polygonaltechnik überall da, wohin auch griechischer Einfluss zuerst gelangte, nämlich von Campanien aus nach Samnium und Latium, und an der südlichen etruskischen Küste. Die älteste Mauer von Kyme selbst kann nur eine polygonale gewesen sein. Die mit echtgriechischem Verständnis vorzüglich gewählte Stadthöhe muss ja schon früh eine Umwallung erhalten haben und kann nicht bis zu der Zeit offen gewesen sein, aus der die wenigen heute erhaltenen Reste stammen (2).

(1) Photogr. des athen. Institutes: Athen. Akrop. 33. 40. Attika 37.

(2) Das Meer trat im Altertum wohl näher als heute (Beloch, Campanien 159) an den Burgfelsen heran. Die Mauern der Unterstadt, die so wie so nicht zur ursprünglichen Anlage gerechnet wird, werden als herrliche griechische Quadermauern geschildert; ich habe bei einem freilich sehr kurzen Besuch der Stadthöhe davon nichts gesehen. Die langen Mauern des Thorwegs zur alten ursprünglichen Stadthöhe werden mit denen Pompejis oskischer Periode verglichen, sind also auf jeden Fall jung (nach 421 a. Chr.) gewesen (s. u.); jetzt ist davon so gut wie nichts zu sehen. Dagegen folgt nordöstlich davon über der Latomie ein Mauerrest, dessen völlig rechtwinklige Quadern durch Mörtel verbunden, als Verblendung vor ein recht spätes Mörtelmauerwerk gesetzt sind, das im besten Fall für römisch gelten kann. Vgl. Beloch, Campanien 159-163. Richter 43. B. Winkelm. Pgr. 41 nennt Cumae zusammen mit Pompeji und Ta-

Die in Griechenland vom 5. Jh. an gebräuchliche Mauertechnik wird durch die zweite Gruppe der inneretruskischen Städte vertreten. Wenn nun die hieraus entwickelte, reine Quadertechnik des « etruskischen Verbandes » verhältnismässig jung ist und ihr vollendetstes Beispiel (Rom) womöglich erst im 3. Jh. gefunden hat, so wird die von ihr vorausgesetzte Bauweise mit Horizontalschichtung und deren Entwickelung damit ins 4. und 5. Jh. zurückgewiesen. Das stimmt aber so vorzüglich zu der Zeitgrenze, die sich für dieselbe Bauweise in Griechenland ergiebt, dass man auch die scheinbar altertümlicheren Reste dieser Art in Etrurien ohne andere gewichtige Gründe nicht höher hinaufrücken wird. Solche Gründe bestehen aber meines Wissens nicht, und wir sind, wie ich glaube, zu dem Schlusse berechtigt, dass man im inneren Etrurien schon längere Zeit unter dem Einflusse griechischen Importes stand, ehe man sich entschloss, Stadtmauern in griechischer Technik zu bauen und eventuell ältere primitivere Umwallungen dadurch zu ersetzen.

Die Mauern von Cosa verdienen hier noch eine besondere Erwähnung. Sie sind zwar polygonal, aber verbunden mit viereckigen und halbrunden Türmen, die in regelmässigen Abständen vorspringen. Schon Dennis ([1]) hat diese Verbindung von Türmen mit Polygonmauern als seltene Ausnahme und ihre grosse Zahl als einzig dastehend unter den italischen polygonalen Festungswerken bezeichnet. Als weitere Besonderheit führt er an, dass häufig der obere Teil der Mauern aus horizontalen Schichten bestehe mit teilweise deutlich bezeichneter Trennungslinie. Er hat daher die Möglichkeit zugegeben, dass hier eine spätere etruskische Nachbildung der alten griechischen — pelasgischen, wie er mit andern noch sagt! — polygonalen Mauern vorläge. Durm hält das nicht für unwahrscheinlich. Jetzt können wir sicherer gehen und die Frage durch den Hinweis auf akarnanische Burgen entscheiden. Auch in Griechenland haben die archaischen polygonalen Stadtmauern keine Türme, Aber im 5. Jh. sind in Akarnanien die polygonalen Mesopyrgien

---

rent und giebt damit den cumanischen Resten auch kein hohes Alter. Wie der sehr geringe Rest im Norden der Akropolis aussah, der von der ursprünglichen Stadt herrühren soll (*Bull. d. Ist.* 1885, 189), ist leider nicht gesagt. Die Steinmetzzeichen darauf sprechen nicht gerade dafür, und ist er nicht polygonal, so ist, wie gesagt, eine solche Datierung m. E. ausgeschlossen.

([1]) II 218. 249.

mit horizontalgeschichteten viereckigen und halbrunden Türmen verbunden (1). Und wenn auch ihre Zahl nicht immer gross ist und sie vielfach nur „an Stellen angebracht sind, die einer besonderen Befestigung bedurften", so sind doch die turmbewehrten Mauern von Eleutherae, vom Piraeus, von Pagasae, Larymna, Akraiphiae, Tithorea, Messene u. a genügende Zeugen aus drei Jahrhunderten, dafür, dass „die Verwendung der Türme in (wenigstens vielfach) regelmässigen Abständen im ganzen Umkreis der Mauer" nicht erst" in römischer Zeit auftritt „und womöglich römischen Ursprungs ist (2). Wenn aber Dennis und Durm die oberen Horizontalschichtungen in Cosa für eine spätere Zuthat halten, so muss ich dem wieder auf Grund akarnanischer Bauweise derselben Zeit widersprechen. Denn gerade hier finden sich unter den Ruinen des 5. und 4. Jhs. Beispiele für den Uebergang aus der polygonalen Technik der unteren Schichten in Horizontalschichtung darüber; derselbe ist teilweise unvermittelt, teils werden beide Bauarten durch eine schmale, wie ein Gesims wirkende horizontale Ausgleicheschicht getrennt; in beiden Fällen ist an eine zeitliche Trennung beider Techniken nicht zu denken. Einige charakteristische Beispiele werden in Abb. XVII abgebildet (3). Gerade Cosa dürfte demnach mit

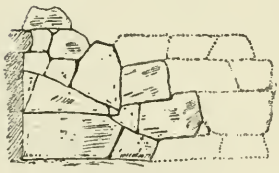


Abb. XVI.

(1) Nur wenige Türme von Oiniadai (Abb. XVI), Palaeros und Koronta treten mit echt polygonaler Schichtung aus der Mauer heraus,um dann erst, mitten in der Seitenwand in den Horizontalbau überzugehen. Beweis genug dass an einen Zusatz der Türme in späterer Zeit nicht zu denken ist. — Ganz polygonale Türme giebt es fast gar nicht. In Oiniadai sind zwei oder drei an einem vermutlich erst spät zugesetzten Mauerstück. Andere kenne ich nicht.

(2) Dies die Annahme O. Richters Winkelm. Prgr. a. a. O. S. 49.

(3) Man möchte daran denken, dass ein solcher Wechsel im Zusammenhange mit dem Fussboden des Wallganges innen stünde. Bei einem schön erhaltenen Turm in Oiniadai (ebenso in Palaeomanina und Stratos) tritt thatsächlich im Niveau des Fussbodens des 1. Stockwerks ein schmales Horizontalgesimse heraus. An einer Mauerecke in der Nähe dieses Turms ist ein solches gesimsartiges Glied ausdrücklich aus einer Steinschicht herausgearbeitet (Abb. XVIII). Jetzt haben Heberdey und Wilhelm. (Denkschr. der Kais. Ak. d.

seinen specifisch griechischen Eigentümlichkeiten ein wichtiges Zeugnis für den lange dauernden Einfluss griechischer Bautechnik sein.

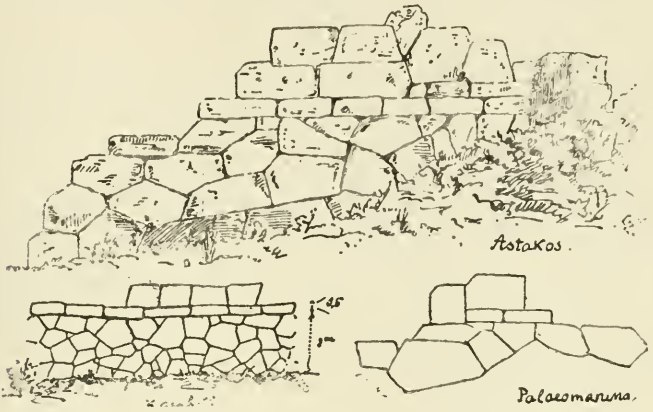


Abb. XVII.

Wiss. Wien 1896. 44,8. 53) einen polygonalen Turm aus Kilikien veröffentlicht, bei dem überall da, wo die Balken der Stockwerke auflagen, eine hori-

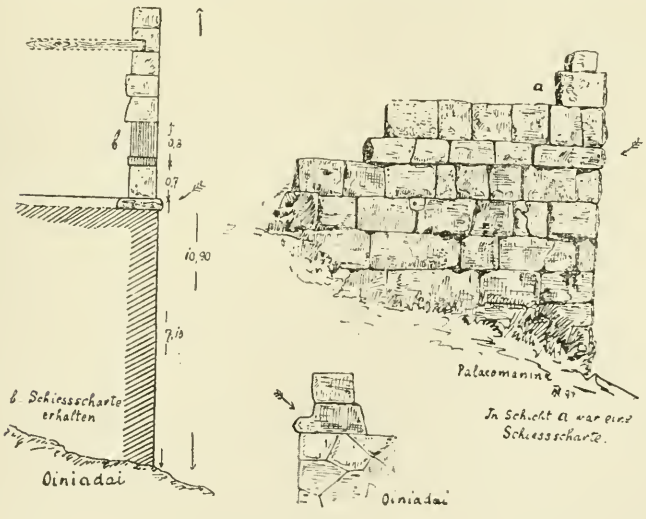


Abb. XVIII.

zontale Schicht eingelegt ist. Inschriften an den Wänden aus dem 3. Jh. v. Chr. sind ein terminus ante quem für den Bau.

War man schon im 5. Jh. gewöhnt, die Türme in besonders sorgfältigen, ununterbrochenen Horizontalschichten zu bauen, die sich schliesslich vom reinen Quaderbau kaum mehr unterscheiden (1), so wurde die letzte Form der Festungsmauern leicht dadurch erreicht, dass die Technik der Türme auf die Mesopyrgien ausgedehnt wurde. Diese relativ jüngste Bauweise wird in Unteritalien z. B. vertreten durch die Quadermauern von Tarent, Paestum, Pompeji, Kyme (?). Sie wird im allgemeinen nicht älter sein als das 4. Jahrhundert (2). Dass auch die Entwickelung des etruskischen Verbandes, die ja in das 4. und 3. Jh. fällt, im Zusammenhang mit dem allgemeinen Fortschritt auf diesem Gebiete steht, möchte ich nach dem, was uns die Vergleichung der übrigen griechischen und etruskischen Mauerformen lehrt, annehmen. —

Wenn der Umweg, den ich hier einschlagen musste, kein Irrweg ist, so kann auch die Frage, die den Anlass dazu gab, eine Antwort finden. Die Entstehungszeit der Mauern von Perugia und damit auch seiner Thorbauten muss in den Bereich des 5. und 4. Jhs. fallen. Zieht man ihre vielfach schon sehr gute, correkte Ausführung, sowie die Denkmäler, auf denen sich Analogien zur Dekoration der Thore fanden, in Betracht, so wird man eher an das 4. Jh. denken wollen. —

Die einzelnen Elemente der Dekoration der Thorbauten (s. S. 180, 2) sind im Grunde sämtlich griechischen Ursprungs, nur in ihrer meist plumperen Formengebung sind sie etruskisch. Besonders hervorgehoben sei nur noch, dass sich für die ganze Gliederung des Oberbaues der Porta Marzia eine schlagende griechische Analogie nachweisen lässt. Ich meine die den jonischen Tempel nachahmenden Holzsarkophage aus der Krim: wie an dem peruginer Thor sind dort die Seitenwände durch jonische Halbsäulchen gegliedert; zwischen diesen stehen gegitterte Schranken und darüber auf den Holzwänden der Interkolumnien waren bemalte Relieffiguren aufgesetzt (3). Anfänge zu dieser architektonischen Gliederung, die ja

(1) Z. B. Eretria, Eleutherae, Perugia u. a. m. Das Athen. Mitth. XX Taf. 12. 13. S. 472 veröffentlichte Gebäude von Akonnesos gehört auch hierher.

(2) Die streng rechtwinkligen reinen Quadermauern der syrakusanischen Befestigung des Dionysios fallen gerade in die Wende vom 5. zum 4. Jh.

(3) *Compte-rendu* 1875 Titel-Vignette und S. 6 ff. Aehnl. Sarkophage, bei denen auch die dachförmigen Deckel erhalten sind, ibid. S. 8 Anm. 1 und *Antiq. du Bosphore cimmér.* Taf. I. 81. 82.

für griechische Sarkophage charakteristisch ist (1), vertritt z. B. ein älterer echt jonischer Sarkophag auf Samos (2). Die Funde von der Krim stehen zeitlich neben dem Sarkophag der Klagefrauen aus Sidon, der dieses Princip am vollendetsten durchführt. Auch an ihm fehlen die Schranken zwischen den Säulen nicht, nur erscheinen die Figuren vor, nicht hinter denselben. Die Aehnlichkeit zwischen den Holzsarkophagen und der Porta Marzia ist so auffallend, dass sie sich nur durch den Einfluss einer derartigen griechischen Dekoration auf das etruskische Thor erklären lässt. Der Weg, auf dem dieser Einfluss kam, ist nicht zu verkennen: die Analogien zu den Einzelheiten der perusiner Thore haben sich gerade auf etruskischen Sarkophagen und Aschenkisten gefunden — diesen haben wir also auch die Vermittlerrolle zwischen den Dekorationsformen altgriechischer Sarkophage und denen der grossen monumentalen Reste von Perugia zuzuschreiben. Es ist gewiss nicht ohne Wert für die Beurteilung andrer Denkmäler in Italien, dass uns hier der unmittelbare Einfluss jonischer Kunst einmal so deutlich vor Augen tritt.

Chronologisch passt die Zeit, in der jene charakteristischen ausgebildeten jonischen Sarkophagfassaden gearbeitet wurden, das 5. und 4. Jh., wieder sehr gut zu der bereits gewonnenen Datierung der Thore von Perugia.

Irre ich nicht, so ist nämlich das Motiv (Gitterwerk zwischen jonischen Säulen) auch für das 5. Jh. zu belegen. Denn es ist damals schon an einem monumentalen Bau verwendet worden, an der Westfront des Erechtheion, wo es schliesslich doch auch mehr einen dekorativen als einen praktischen Zweck (die Beleuchtung der West-

(1) Das hatte schon früher Matz richtig hervorgehoben Archaeol. Zeitung 1872, 12.

(2) Im öffentlichen Garten der Hauptstadt (1893) VI. Jh. a. Chr. Die flachen jonischen Pfeiler der Lang- und Schmalseiten stehen auf ziemlich hohen, nicht profilierten Basen, durch die man unwillkürlich an die Säulenbasen von Troia VI erinnert wird (vgl. Jahrb. XI 243). Das Denkmal ist für die Geschichte des Sarkophags ausserordentlich wichtig. Es ist kein Zufall, dass sich diese Form gerade in der jonischen Kunst findet, wenn wir bedenken, wie stark gerade in Kleinasien auf Grund sehr alter Tradition der Sinn für monumentale architektonische Ausgestaltung des Grabmals war.

cella) erfüllte (1). Wie unmittelbar aber das Erechtheion unter jonischem Einfluss stand, beweist schon sein Kapitell (2).

Wenn sich so Entlegenes zusammenschliesst und dadurch unsere Vorstellung von einer ausserordentlichen Fülle allseitiger Beziehungen zwischen den östlichen und westlichen Gestaden des Mittelmeers in jenen Jahrhunderten um ein Beispiel bereichert wird, so dürfen wir zum Schlusse ein Problem wenigstens nicht unerwähnt lassen, das auf dem in dieser Arbeit betretenen Wege auch seiner Lösung näher kommt. Die Frage, wo in den klassischen Ländern die Technik des Schnittsteingewölbes zuerst geübt worden sei, braucht nicht mehr so zaghaft behandelt zu werden. Der gewölbte Zugang zum Stadion von Olympia kommt als spätes Beispiel weniger in Betracht. Aelter ist schon der oben erwähnte Thorbogen zu Olba in Kilikien. Für den im Fundament des Zeusaltars zu Pergamon verbauten Gewölberest giebt die Entstehungszeit des Altars doch nur den spätesten terminus ante. An den Construktionen der Rückwand der Eumenesstoa in Athen ist der Schnittsteinbogen verwendet. Ebenso gehört der gewölbte Gang unter der Skene des Theaters von Eretria hierher. Diese Beispiele werden im Alter übertroffen durch den Bogen in einer polygonalen Mauer in Knidos (3). Denn diese stellt sich, wenn ich nach der Abbildung schliessen soll, neben die Gewölbebogen in Akarnanien. Nicht nur deutliche Ansatzspuren von Keilschnittbogen an Thoren in Pleuron und Koronta-Chrysovitza, sondern auch die gut erhaltenen Bogen in Oiniadai (drei Thore) und Palaeros-Kechropula sind wertvolle Ueberreste richtiger Wölbungen, die ohne Zweifel nicht die einzigen waren (4): wie wenige Thore sind ja überhaupt noch bis zum oberen Abschluss erhalten! Die Zahl der scheinbaren, aus vorgekragten Quadern oder Platten herausgeschnittenen Thorbogen ist nicht grösser. Auf eine andere, etwas einfachere Art, die aber neben jener im selben Kyklos auftritt und darum gleich alt ist, wird durch solche Pseudobogen derselbe Zweck erreicht, die lichte Thoröffnung oben halbrund zu schlies-

(1) Bormann, Athen. Mitthil. VI 386 f. Ebenso Fergusson ebenda Anm. 1. Auch Dörpfeld trägt diese Ansicht vor.

(2) Puchstein, das jon. Kapitell 29.

(3) Durm Bauk. der Griechen² S. 61. Fig. 40.

(4) Auch das Ostthor von Paestum mit seinem Keilschnittbogen (Delagardette, *Ruines de Paestum* Taf. XIII A-C) darf hier genannt werden.

sen; der Thorweg selbst ist horizontal gedeckt. Der Pseudobogen war offenbar nur eine bequemere Nachbildung der ähnlichen Thore mit Keilschnittbogen. Bei einem Thor (Palaeros) ist es sicher, bei drei andern (Oiniadai u. Koronta) wahrscheinlich, dass das Schnittsteingewölbe auch nur an der Front durchgeführt, der Thorgang aber entweder offen oder horizontal gedeckt war.

Auch hier könnte man auf ähnliche Züge bei etruskischen Thoren hinweisen und könnte vielleicht auch auf die Frage, weshalb an diesen häufig die Thorflügel nicht bis zur Scheitelhöhe des Bogens emporgeführt, sondern vorher horizontal — durch den scheitrechten Bogen — geschlossen sind, eine Antwort in den zuletzt genannten griechischen Thorbauten finden. Allein die Vergleichung könnte vielleicht zu weitgehend, zu wenig zwingend erscheinen und die Gefahr des Vorwurfes, aus Aehnlichkeiten Abhängigkeiten herzuleiten, soll streng vermieden werden. So begnüge ich mich darauf hinzuweisen, dass auch der Pseudobogen, der in Griechenland unmittelbar neben dem echten auftritt und auch seinen Weg nach Sicilien gefunden hatte, den Verfertigern etruskischer Urnen nicht unbekannt gewesen zu sein scheint (1). Das ist nach der vorausgehenden Untersuchung doch gewiss bemerkenswert. —

Die Keilschnittbogen der akarnanischen Burgen hängen fest und organisch mit dem umgebenden Mauerwerk zusammen, sie folgen diesem also bis ins 5. Jh. a. Chr. zurück.

Wir sehen sehr deutlich z. B. in Oiniadai, wie sich die Keilschnittbogen aus dem umgebenden polygonalen Mauerwerk gleichsam entwickeln und können uns der dabei einleuchtenden, früher schon geäusserten Meinung nicht verschliessen, wonach im Polygonalstil der Keim des Keilschnittgewölbes enthalten sei. Es ist nicht selbstverständlich, dass er sich nun auch daraus wirklich überall entwickeln musste; die Thore in den älteren polygonalen Mauern waren

(1) Mehrere Beispiele von Scheinbogen in einem Bau aus reinen Quadermauern auf der Akropolis von Selinus *Notizie degli scavi* Sept. 1888. Taf. XX S. 596. 597. In dem in seinem jetzigen Zustande recht späten Mauerwerk auf dem Eryx (s. Richter Winkelm. prgr. S. 50) stecken unter anderen nachweislich älteren, vorrömischen Resten auch zwei solche Pforten mit Pseudobogen *Notizie degli scavi* 1883 Taf. III und für diese besteht die im Text dazu S. 598 geforderte griechische Herkunft zu Recht. — Die etrusk. Urne s. Micali a. a. O. Taf. 24.

horizontal gedeckt und verjüngten sich womöglich nach oben — ein von altersher überlieferter conservativer Typus. Aber es ist durchaus wahrscheinlich, dass gegen das Ende der archaischen Zeit der Keilschnittbogen im Polygonalbau thatsächlich gefunden, d. h. einmal irgendwo erfunden wurde, und es liegt von vornherein am nächsten, dass solches da geschah, wo man den Polygonalbau als althergebrachte Technik übte: also in Griechenland und nicht in Etrurien. Wo? das wage ich heute noch nicht bestimmt zu sagen, obwohl ich den akarnanischen Architekten nach dem, was von ihren Werken geblieben ist, Ausserordentliches zutraue. Aber ist es Zufall, dass auch diese letzte Ueberlegung im Einklang mit dem früheren Ergebnis dieser Arbeit steht? Und dass die Tradition den Keilschnitt als eine griechische Erfindung mit Demokritos von Abdera in Verbindung bringt? Etwas Wahres kann sie enthalten: er zuerst mag ihn in seinen Werken wissenschaftlich behandelt haben. Die Ueberlieferung hätte uns damit einen terminus ante quem erhalten. der mit der vorstehenden zeitlichen Bestimmung, die auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziele führte, sich sehr gut vereinigt.

Darmstadt im September 1897.

Ferdinand Noack.

CERAMICA DELL'APULIA PREELLENICA.

I. LA MESSAPIA

(Tav. X)

Il lavoro di cui qui presento la prima parte, mi si impose come una necessità fin da quando assunsi il mio ufficio a Bari. Esso si fonda in prima linea, ma non esclusivamente, sul ricco materiale del Museo provinciale di Bari, proveniente dalle varie parti dell'intera Apulia, che in parte fu raccolto da me, in parte già vi esisteva prima, senza però avere attirato l'attenzione degli studiosi. A chi cercava spiegazioni, avevo l'abitudine di indicare questi vasi in generale come messapici, e così furono chiamati anche nell'inventario fatto da me nel primo semestre, inverno 1894-95. E temo che tale indicazione, non usata prima, adatta però ad essere adoperata provvisoriamente, abbia indotto in errore anche altri studiosi. Essa cioè contiene una inesattezza, la quale sarà rettificata parte in questo, parte nei capitoli seguenti. La divisione geografica, che non

era fin da principio nelle mie intenzioni, risultò spontaneamente, e in modo sorprendente, dallo studio stesso. Essa si giustificherà in modo ancora più evidente nelle province Peucetia e Daunia, ove per le provenienze non dipendiamo da indicazioni antiche ed incerte, ma dalle stesse nostre osservazioni e ricerche (1).

Comincerò descrivendo una serie di vasi che per la loro forma speciale permettono una veduta sintetica e che non s' incontrano se non in una contrada determinata dell' Italia, anzi delle Puglie, cioè nella penisola meridionale, che coincide in gran parte coll' odierna provincia di Lecce. Si tratta dell' anfora a manichi appuntati con rotelle, chiamata in varî luoghi del paese Torzella o Trozella (2), parola dialettale, che io adopero in mancanza di altre letterarie, per evitare una lunga perifrasi ed anche per distinguerla dalla classe posteriore delle più agili anfore Lucaniche, verniciate e dipinte con figure alla foggia greca, le quali nella stessa o simile forma del manico escono dalle linee del regolare sviluppo ceramico, tanto che talvolta vicino ai nuovi manichi troppo svelti, conservano gli antichi (3).

Nè della forma nè della decorazione delle torzelle si deve giudicare dagli esemplari troppo recenti pubblicati nei Mon. d. Lincei, 1896, p. 349. La forma fondamentale delle torzelle non si deve già ricercare in quelle insignificanti anfore, bensì nell' antichissima urna di Villanuova o in una delle forme somiglianti che s' incontrano nei più antichi strati di Taranto. Ed alcuni tipi intermediari possiamo ancora rintracciarli. A mano a mano si va aggiungendo un piede e come in altre classi di vasi, prima in forma di disco bassissimo o semplice fetta, poi un poco più alto, profilato o no. Inoltre si va trascurando il rigonfiamento del collo e la sua pendenza convessa, giungendo ad una forma di anfora tutta contraria all' indole originale.

(1) Alcuni saggi furono dati da me nelle Notizie degli scavi 1896, pag. 542 sgg., 1897 pag. 433 sgg., e nella Memoria 'Scavi di Canosa' in corso di stampa per il medesimo periodico.

(2) Probabilmente metafora di *trozzo*, corruzione di *tozzo*. Conf. Notizie d. scavi 1896 pag. 540.

(3) p. es. Baumeister *A. Denkm.* fig. 2158.

A questo corpo si attaccano un paio di manichi, che ricordano alla lontana quelli ad orecchio dell'antichissima ceramica, coi quali però hanno poco da fare; e possiamo sul luogo stesso proseguire passo per passo lo svolgimento di queste forme fino all'aggiunta delle rotelle, prima un paio, alla parte superiore, poi un altro al lembo inferiore. Si può osservare che lo stinco (*Schenkel*) superiore, cioè interno, è qualche volta incurvato; ciò in alcuni esemplari più recenti, mentre l'inferiore non è mai incurvato, se non in un solo esemplare (Fig. 2). Le stesse rotelle poi sono più grandi e più presse alle anse che non le borchie alla giuntura del manico col corpo di brocche rodie e corinzie; e la giuntura stessa, che manca raramente, non è piegata come in quelle, bensì cilindrica e spesso staccata a guisa di cerniera, secondo la differenza del posto o dell'origine.

In origine la pittura è a due colori, come nel resto dell'Apulia, cioè rosso in tutte le sfumature e scuro (nerastro o bruno), ma manca il violetto dell'arte arcaica. E questi colori non variano soltanto nelle grandi zone, ma anche nei più minuti particolari, come nelle foglie e negli uccellini; il che dà all'oggetto un carattere sereno e vivace. In seguito si restringono ad un solo colore, o bruno, o rosso. Questa distinzione non vale solamente per le Trozelle, ma anche per le altre classi di vasi della stessa provincia che or ora avremo occasione di descrivere. — Notevole però che i gruppi arcaici e primitivi, che sono descritti in uno speciale paragrafo (VI), mostrano un solo colore, cioè il bruno scuro.

Merita di essere fissato una buona volta il fatto che i luoghi di rinvenimento sono tutti situati nella penisola più meridionale; a quelli menzionati dal Lenormant (*Academy*, 1880, pag. 32) possiamo aggiungere altri sei paesi della stessa regione:

Ugento (Uxentum)	Messagne
Aletium	Ostuni
Nardò (Neretum)	*Si aggiungano:*
Vaste (Basta)	Taranto
Otranto (Hydruntum)	Marugia (vicino a Lizzano)
Lecce (Lupiae)	Brindisi
Rugge (Rudiae)	Carovigno
Oria	Egnazia
Ceglie Messapica	Putignano.

Si noti però che gli esemplari dell'ultimo paese (Putignano) che sta già un poco fuori della propria regione, si caratterizzano per meschine imitazioni di un tipo non famigliare, e che gli esemplari di Brindisi conservati nel Mus. Naz. di Napoli, sono tutti della decadenza. Due che esistono nel Mus. Jatta a Ruvo, senza numero, non sono dovuti agli scavi ma ad acquisto fortuito, e giudicando dalla creta e tecnica Leccese non appartengono alla fabbrica di Ruvo.

Fig. 1.

I. Torzelle.

1. (Fig. 1) Lecce, Museo provinciale 244, senza indicazione di provenienza. Pittura a due colori, bruno-rosso e nerastro. Sul collo in campo ben circoscritto: zigzag con nodi. Al di sotto strie di varia larghezza. Sul corpo: tre quadri; nel mediano grande stella (1) formata

(1) Sul rovescio del vaso la stella è di un tipo diverso, fatta come sull'urna n. 3 (*b*) del nostro elenco (paragr. II).

da svelti fiori di loto, edera ed altri fiori; i quadri a destra e a sin. sono orizzontalmente divisi in tre piani, in modo poco preciso: *a*) uccelli di incerto tipo; *b*) zigzag a nodi; *c*) ramo con lunghe foglie rivoltate in cima. Nella parte inferiore del vaso raggi di foglie. Alt. senza manichi m. 0,17. Cfr. l'urna Lecce 49.

2. Lecce, Mus. prov. 17, da Rugge. Dipinta a colori rosso-vino e bruno, alternati anche nei dettagli dei quadri. Collo: cancellata di sbiego. Corpo: 5 quadri: scacco, clepsydre molto compresse (cfr.

Fig. 2.

n. 13), serie di zigzag. Al di sotto foglie raggianti. Sul piede del vaso due strie con linee verticali. Alt., sempre senza manichi, 0,29.

3. Lecce, Mus. prov. 251, probabilmente Rugge, giudicando da altri vasi del Museo, affinissimi per la tecnica [1] (34. 433. 140). Disegno rosso-chiaro e bruno, sempre alternato. Collo: fine fogliette impiantate congiunte coi picciuoli; cfr. n. 11. Spalla: clepsydre a

[1] 34 vaso a cesto; 433 torzella; 140 piccola urna, colla indicazione improbabile 'Canosa'.

metope, cioè fiancheggiata di linee parallele. Corpo, a due zone: *a*) zigzag stretti verticali; *b*) rosette di punti alternate con crocette. Quest'ultima zona corre intorno il vaso. Alt, 0,17.

4. Oria, Biblioteca municipale; trovata sul luogo, come pure alcuni altri esemplari più recenti; altri simili rinvenimenti v. Notizie d. scavi, 1877, pag. 129 ([1]). Disegno rosso e scuro. Collo: in cornice debole una serie di rombi, anzi sistemi di due rombi intromessi l'uno nell'altro, con punto nel centro. Corpo a zone strette

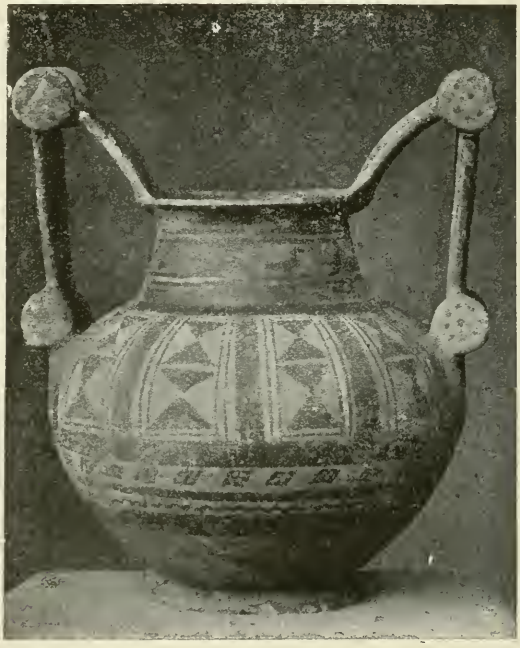


Fig. 3.

terminate per fascie: *a*) cancello a nodi; *b*) rosette di punti con cerchio nell'interno; fra essi si è sperduto un uccellino. Alt. 0,20, diam. 0,20.

5. (Fig. 2) Bari, Mus. prov. 2744. Provenienza sconosciuta. Disegno rosso alternato con un nero lucido, ma di lineamento titu-

([1]) 'Altro sepolcro con tre vasi'. . .'due dei quali di mediocre grandezza verniciati e con manichi in alto a rotelle'. Un esemplare verniciato di Oria menziona Lenormant, *Gazette archéol.* 1881-82 pag. 109.

bante e disposizione non troppo pratica dello stile. L'insolita imitazione di un tipo forestiero va forse anche rivelata dai manichi incurvati. Sul collo v'è un campo bislungo, diviso orizzontalmente: foglie di edera; rombi irregolari con cancellatura. Spalla: zigzag orizzontali; sei quadri o metopi, clepsydre, rombi; questi ultimi distinguendo la cancellatura interna dalla cornice (particolarità della Peucetia meridionale) hanno una specie di nodi ai quattro vertici. Il rimanente del corpo è ricoperto di strie strette (con una fascia

Fig. 4.

larga), a guisa dello stile più recente geometrico, conosciuta dalla Grecia e famigliare in un tipo speciale alla Peucetia meridionale (Putignano fino a Ceglie di Bari). Notevole anche, ciò che è estraneo alla propria regione delle torzelle, che i triglifi della metope sono formati da linee diverse per grossezza e per colore (Alt. 0,21, diam. 0,21).

6. (Fig. 3) Berlino, Mus. Reale, n. 276 del catalogo dei vasi. Pare molto affine al numero seguente (7). Foggia piuttosto tarchiata, con piede poco sviluppato, il tutto arcaico, tranne il collo. Pittura bruna. Collo: uccelli, tipo di corvi o piccioni. Corpo: coppie di

clepsydre, l'una messa sopra l'altra, in quadri lunghi, divisi per fascie forti verticali, fiancheggiate da due linee fine. Al di sotto rombi a sbiego, sdraiati e messi a distanze fra loro; cf. Lecce 96; le nostre urne n. 2. Ci sorprende la somiglianza di un cratere trovato nella tomba di Corneto, tanto più antica, Monum. d. Inst. XI. 1883, tav. 49, n. 18, somiglianza consistente meno negli elementi di decorazione — la clepsydra essendo famigliare alle regioni più diverse — che nella disposizione dei quadri sul corpo del vaso.

7. Ceglie Messapica: in possesso privato; pare essere trovato con stoviglia recente e cattiva; v. oltre. Clepsydre e piccoli rombi crociati, senza divisione a quadri; pittura bruna, forma arcaica, pare senza piede, dal mio schizzo, che non potei prendere sul luogo stesso, ma dopo a memoria. Cfr. n. 6.

8. (Fig. 4) Lecce, Mus. prov. 69. Taranto: tipo molto speciale. Sul collo, la cui rigonfiatura è esagerata, ramo di ulivo o lauro senza bottoni. Spalla: bastoncini greci trasformati in foglie. Alla parte inferiore del vaso le solite foglie a raggi della ceramica greca. Nel mezzo (a figure nere) un uomo vestito di chlamyde sulle spalle, che sembra bacchiare dei frutti da un albero; da ciascuna parte v'è un gallo, i piedi del quale spariscono nella fascia inferiore; v'è, fuori di simmetria aggiunto un terzo gallo a destra. Sul rovescio: delle palmette. Tutto dipinto con una *vernice* bruna, ma con molta inabilità ed irregolarità, meno le fascie vascolari tirate alla ruota. È evidente la mano di un indigeno poco pratico dei tipi greci, che c'entrano per la prima volta. (Alt. 0,20).

9. Brindisi, coll. Nervegna: da Egnazia: i quadri figurati colle notevoli iscrizioni messapiche pubblicati dal Lenormant, *Gazette arch.* 1881-82 pl. 21, in modo piuttosto fedele, meno il colore, il quale è rossiccio-bruno (*braunroth*). Decorazione della spalla simile al tipo precedente (8) ma più precisa. Al di sopra del piede le foglie raggianti. Vi è dipinto, a silhouette, da ciascuna parte del vaso, un gruppo di figure prese da vasi greci; *a*) un uomo ed una donna, il primo con attributo poco chiaro; *b*) un paio di galli accanto ad una palmetta rovesciata di loto. I quadri sono fiancheggiati di linee ed edera disegnata con poca cura. Alt. 0,20

10. (Fig. 5 e pag. 201) Bari, Mus. prov. 1627 Egnazia. Il quadro con le figure pubblicato dal Lenormant *Gaz. arch.* 1881-82 pl. 20.

Il colore, diverso da quello dato dalla pubblicazione, compare in qualche parte più rossiccio, in altra più bruno, effetto di decomposizione chimica. Il corpo del vaso piuttosto tarchiato è quasi tutto occupato dalla pittura, che rappresenta una caccia al cervo divisa in due quadri, mentre sul rovescio di ciascuno dei due quadri ha una grande rosetta di foglie o cunei con punti o rosette di punti attorno; l'irregolarità di questi ultimi ornamenti aggiunti per riempire lo spazio, va aumentata nell'un quadro da certi archi

Fig. 5.

accumulati in una guisa speciale, che non si è veduta sin dai tempi Micenei. Sui fianchi dei quadri e sui manichi vi sono semplici rami; sul collo cancelli inclusi nella cornice principale che attraversa in senso verticale tutta la parte dipinta del vaso: una particolarità che si perde colla decadenza dei vasi Appuli. (Alt. 0,185, diam. 0,20).

11. (Fig. 6)Bari, Mus. prov. 1628 Egnazia. Forma simile alla precedente, ma dipinta a color rosso lucido, una specie di vernice, ed in

genere più avanzata. Grandi rami di edera: sul collo, da un lato due caproni correnti, contrapposti; schema che s'incontra in modo più completo e genuino sopra un altro vaso probabilmente della medesima fabbrica; v. fig. 16 (Alt. 0,165, diam. 0. 165).

12. (Figg. 13, 14) Parigi, Mus. d. Louvre. Egnazia. Forma e disposizione della decorazione come 10 e 11: *a*) figura palliata di sesso incerto in posizione quasi orizzontale come nuotando, che stende una mano, mentre dal disopra, senza corrispondenza colla figura, tuffa un piccolo delfino; *b*) due polli o galli contrapposti. Tutto a silhouette come i precedenti. Gli ornati ai fianchi dei quadri e sul collo del vaso mostrano trascuratezza e sono quasi insignificanti. Si noti che le ruotelle dei manichi, in genere dipinte con punti semplici o linee a raggi, hanno sulla parte *a*) un motivo proprio piuttosto della ceramica Peucetica.

13. (Fig. 6*) (1) Amburgo, Mus. industriale, Catal. pag. 246. Rugge. Di una collezione Leccese acquistata colà in questi anni. Forma

Fig. 6.

Fig. 6*.

un poco più svelta degli esemplari precedenti; la spalla essendo più alta e più accentuata, ha quindi la decorazione principale: dall'una

(1) Da disegno favoritoci dalla cortesia di Justus Brinckmann.

parte edera, dall' altra clepsydre sdraiate, tipo un poco compresso ma non tanto quanto nel n. 2, separate da gruppi di linee. Al collo cancellatura; giù, ove altri vasi portano il calice di foglie, l' iscrizione

14. (Fig. 7) Lecce. Mus. prov. 51. Rugge. Scacchi e clepsydre sulla spalla, sul collo ramo di edera; pittura rossa.

15. Lecce, Mus. prov. 151. Rugge. Più grande della solita misura delle torzelle; creta grigia e senza la finezza e l' *engobe* della superficie solita alle opere Leccesi di quest' epoca. In tal riguardo come pure nei motivi (dip. bruno) puramente greci — edera, palmette quasi sempre schivate dagli indigeni, se non sbagliate — ed in tutta la sveltezza di stile ricorda già la fabbrica o le fabbriche dei vasi a cestello e dei bicchieri: degni di distinzioni però. sono i quadri con astelli, separati da linee, e spirali verticali. Alt. 0,35, diam. 0,32.

16. (Tav. X) Lecce, Mus. prov. 163. Verniciata con pittura bianca in uno stile molto speciale; sul manico l' iscrizione mess. Ψαροασν⊙. Alt. 0,15. Vedi il nostro testo paragr. V.

17. Attuale luogo di conservazione non conosciuto; trovata a Egnazia, raffigurata in modo di schizzo dal Lenormant *Gaz. arch* 1881-82, pag. 107. Fabretti, Suppl. III, 474; tav. 16, 7; sulla spalla APPINIHI iscr. messap. cf. Deecke, *Rhein. Mus.* XXXVII, pag. 383, 17. Per forma e disegno il vaso è della decadenza.

18. Napoli, Mus. Naz. 2519. ' Brindisi '. Forma della decadenza. Pittura di un color scuro. Sul collo: rombi a cancelli, sul corpo gruppi di semicerchi pendenti. È strano lo smalto applicato alla superficie di questo vaso.

19. Ib. 5350. ' Brindisi '. Pubblic. nei Mon. dei Lincei, 1896, pag. 373, fig. 14. Forma della decadenza; disegno rozzo simile al precedente, se non che invece dei semicerchi concentrici, c' entra un altro motivo triangolare, famigliare a tutte le epoche, che non potrebbesi studiare in un esemplare peggiore.

20. Putignano, presso il medico dott. Fr. Console; esemplare di tipo e tecnica simile dei due precedenti.

Mi son limitato a rilevare i tipi significanti fra gli esemplari

venuti alla mia conoscenza, senza fermarmi p. es. su quei numerosi di Lecce e di Egnazia (1) che ripetono motivi comuni.

Queste ultime torzelle già non meritano più menzione se non come rappresentanti dell' ultimo stadio. Ed è in tal senso che ri-

Fig. 7.

cordo alcuni esemplari con quadri di fiori e stelle, come il n. 16, ed alcuni conservati a Lecce, i quali, applicando talvolta varî colori insoliti, tentano di rianimare una classe già decrepita; cfr. Laborde, II, 47, n. 41; due esemplari di tipo Leccese a Ruvo coll. Jatta 1ª stanza. Si osserva che infine anche i manichi subiscono una alterazione (Laborde, l. c.), che in un esemplare proveniente da Carovigno, Mus. prov. di Lecce 255, si avvicina già al tipo Luca-

(1) Mus. prov. di Bari 2460. 2461. 1538; 2745. 2746. 2462, cfr. 1539; 2734. 2832.

nico, colle rotelle spostate e moltiplicate in ragione del manico stretto e debole. Ugualmente pare superfluo di fermarmi su quegli esemplari che sul vaso foggiato più o meno nel tipo severo, cioè simile a quegli Egnaziani, applicano ornamenti greci sistemati in

Figg. 8 e 9.

maniera nuova ed arbitraria (Bari, 2460, 2411; cfr. per gli ornati Napoli 7023, Mon. d. Lincei 1896, pag. 374, fig. 15; Oxford, *Ashmolean Mus.* 83 ed. P. Gardner).

II. Altri vasi di simile stile.

Il complemento naturale ed indispensabile a quanto si è detto sulle torzelle, è costituito dai vasi di altre forme che si possono studiare specialmente nel Museo Leccese: Sono delle urne di una foggia affatto speciale e delle brocche con rotelle ai manichi, oltre ad un piccolo askos (1) (Fig. 10). Io posso di molto abbreviarne la descrizione, riferendomi semplicemente alle torzelle più strettamente corrispondenti.

Delle 5 brocche in discorso 93, 97, 115, 134, 135, quattro sono piuttosto di forma uguale, non tanto panciute quanto alte di

(1) Il manico ha un disegno, non visibile nella fotografia, simile a quello dato nel nostro testo, pag. 220.

spalle, con un collo rastremato e larghe labbra orizzontali. Il manico ricurvo, largo come quello delle anfore, ha delle rotelle non solo presso la bocca, come p. es. nelle brocche di Rodi, ma anche all' attaccatura inferiore. Tutte 4 sono dipinte di un colore, o bruno o rosso, il 134 con clepsydre giacenti (cioè messe orizzontali) e edera; il 115 con gli stessi motivi in un ordine capovolto; soltanto che qui le clepsydre ora sono verticali ora orizzontali; ed inoltre vi appare più volte il motivo prediletto in Apulia, delle tende intromesse, cioè di un sistema di triangoli con la base comune.

Fig. 10.

Nemmeno qui mancano delle rosette a punti sparpagliati; inoltre vi appare fra due fascie del vaso un zigzag molto regolare con dei punti in mezzo (115) o al di sotto. In quest'ultimo è ancora forse degno d'osservazione che sul collo al di sopra di uno dei soliti disegni a cancello, v'è una specie di trifoglio pendente, che non conosco altrove. La quarta brocca, 135, con scacchi sulla spalla, presenta in modo predominante le linee regolari a zigzag, raddoppiandole e arrivando con ciò ad una forma che non si può designare come cancello, nè confondere coi quadretti infilati. Nel Museo per il n. 115 è data la provenienza ' Rugge ' e per il 135 invece Canosa (Fig. 8. 9).

Pare però, se pur non si tratta di un semplice errore, impossibile per lo stile del disegno ed il tipo generale, di segregare l'una, dipinta in nero, dall'altra dipinta in rosso, ed ambedue dalla torzella n. 14 del nostro elenco (Fig. 7). È vero che il peso e lo spessore insolito della brocca 135 differisce dal rimanente, come pure l'argilla sporco-grigia, simile all'urna n. 5 (125), ugualmente segnata ' Canosa '. Ma ammettendo pure il caso che un operaio Leccese li abbia fabbricati fuori del paese, non sarebbe Canosa, credo, il luogo corrispondente, sia per il materiale, sia per l' aspetto della terra, che finora aderisce ad alcune parti della brocca. La falsa attribuzione sarà avvenuta quando entravano nel Museo i doppi askoi, le grandi prefiche ed altre terrecotte canosine (1).

(1) Peraltro è caratteristico che di certi askoi, n. 42-44 quasi identici fra loro, gli uni portano la provenienza ' Canosa ' gli altri — giustamente — ' Rugge '.

Non altrettanto decisamente io posso dichiararmi circa la quinta brocca (97), che secondo l'etichetta sarebbe stata trovata a Ruvo. La forma n'è infatti più antica, essendo più tondeggiante, con collo più lungo ed un poco rigonfiato, col labbro affilato, non ottuso al margine e non ancora bene spianato orizzontalmente; inoltre le rotelle, piccole ed a forma di bottoni poco uguagliati, ricordano ancora le brocche di Corinto e Rodi.

Intanto devesi sempre tener conto di possibili equivoci verificatisi facilmente, se i medesimi moderni negozianti di Ruvo [1] abbiano portato al Museo di Lecce oggetti di Canosa e Ruvo con altri rinvenuti negli scavi Leccesi.

Tutte queste considerazioni valgono anche per le urne, delle quali vengo a trattare brevemente.

Esse sono derivate da una forma affine a quella che dette origine alle torzelle, tanto che, se si levassero i manichi, i due gruppi non ne formerebbero che uno solo. I loro segni caratteristici sono i due appoggi laterali, che, senza nascondere l'origine dei tubi, sono compressi, e colle bocche, che furono conservate, stringono l'orlo del cratere.

Questa specie di cratere non è sconosciuta nelle altre regioni d'Italia; essa appare similmente nell'antico Lazio (ma con bocche diverse) e un po' più slanciata in Suessula. Nell'Apulia, la Peucetia e la Messapia ce la offrono non solo molto più frequentemente, ma anche nella sua forma più fedele e genuina. Eccone i tipi principali di quei che si trovano nel Museo di Lecce, in parte segnati con provenienze incomprensibili e improbabili.

1. (Fig. 11) Lecce, Mus. prov. 45. A quattro colli: la decorazione del corpo consiste semplicemente in fascie orizzontali e altre più doppie verticali; queste ultime sono fiancheggiate da striscie più fine con una linea di punti in mezzo. Sotto ai manichi solcati da striscie trasversali, sono dipinti degli archi irregolari, più o meno accumulati, come se ne trovano spesso sotto i manichi nelle torzelle; nel

[1] Sul commercio di questi ultimi con Rugge ved. Notizie degli scavi 1887, p. 223, 3. In alcuni oggetti l'equivoco si spiega forse da qualche segno *Ru* (cioè 'Rugge') applicato nel tempo della loro entrata nel Museo e poi frainteso per 'Ruvo'. — In generale è da notarsi che un catalogo o inventario non esisteva prima di quello compilato nel 1891 dal segretario sig. Luigi Greco.

collo ci sono 4 rosette di punti nella zona interlineare. Se le linee del collo non s'incontrano, ciò non dipende dalla trascuratezza del

Fig. 11.

pittore, ma bensì dall'impedimento che trovava il pennello nei sostegni. Le bocche di questi ultimi sono dipinte a forma di ruota e tutte in un colore bruno sporco. (Alt. 0,22).

2. (Fig. 12) Lecce, Mus. prov. 96. Malgrado l'etichetta che dice 'Ruvo', quest'urna a due colli si associa al primo sguardo perfettamente alla torzella n. 1, Lecce 244, prodotti quali non si trovano a Ruvo, o se mai ne venivano scavati colà, debbono la loro origine, tanto per il materiale che per la tecnica alla fabbrica ed importazione Leccese. La pittura bruna e rossa degli uccellini e fogliette fine impiantate nei quadri divisi orizzontalmente con poca regolarità, la miscela di teneri elementi vegetabili (confr. il ramo a fogliette appuntate qui sul collo e colà nei quadri) con motivi geometrici (cf. il rombo sbiego con

Fig. 12.

Torzella 6): tutto ciò non s'incontra altrove unito ed identico perfino all'ultimo dettaglio. Il rovescio (uccelli posti sopra una foglia ed una palmetta mal eseguita) è fatto con meno solerzia. (Alt. 0,22).

3. Lecce, Mus. prov. 49. « Canosa »!! Pittura a rosso Magenta e bruno nerastro. Collo: zigzag a nodi. Corpo nella disposizione del disegno simile al precedente. In ciascun quadro un grande ornamento; *a*) stella di foglie; *b*) stella a quattro angoli come se ne vede ordinariamente stampata sul fondo interno delle più recenti coppe attiche a vernice, ed in genere sugli ultimi prodotti greci neri senza figura; motivo che s'incontra però in dimensioni più grandi e più simili al caso presente su certi bronzi di Olympia e di Dodona (1); *c*) stella di foglie; *d*) palmetta mal intesa, con giri simmetrici girando nella fine circa una piccola svastica. Molto elegante (Alt. 0,25).

4. Lecce, Mus. prov. Aletium. Creta bianca a vernice: pittura brunastra (*braunroth*) alternata con rosso vino e color ciriegia. Collo: edera in campo. Spalla: in campo fiori di loto accoppiati in senso orizzontale. Dalla bocca dei tubi o manichi escono foglie a steli. (Alt. 0,24).

5. Lecce, Mus. prov. 125 (numero non bene leggibile). Creta grigia dipinta a color bruno. Nel campo principale fiori di loto. Sul collo ramo di foglie fine appuntate. (Alt. 0,15).

6. Lecce, Mus. Prov. 85. Pittura brunastra e violetto alternati. Nei quadri da una parte un piccolo uccello (cf. n. 2 e torzella 4), dall'altra senza simmetria un quadro con stella, il rimanente della zona riempito di linee verticali, talvolta ondulate come il zigzag trascurato, dipinto sul collo.

Di queste ultime l'una (5), a stare all'indicazione dell'etichetta, sarebbe proveniente da Canosa, l'altra (6) da Ruvo. Certamente, a parte la maggiore o minore precisione di codesta indicazione, si riscontra in questi vasi uno svolgimento non interrotto, sia per la decorazione, sia per i varî tentativi coloristici, sia finalmente per la forma stessa, la quale ha perduta la sua originaria convessità del collo, esibendo del resto le stesse proporzioni: insomma una

(1) Furtwängler, *Bronzen von Olympia*, LIII, 940, 941. Carapanos, *Dodona*, 47, 10.

evoluzione che non poteva verificarsi se non in un territorio determinato, e non trova riscontro nelle fabbriche di Ruvo nè di Canosa.

È chiaro che con gli ultimi vasi (1) ci avviciniamo già di molto a quelli prediletti specialmente nell'Apulia centrale, e lavorati con motivi puramente greci, in uno stile svelto, ma applicando la tecnica del paese, cioè i colori cupi sul fondo naturale. Sono questi (cui già accennai prima), in genere dei bicchieri (2) e vasi a forma di cestello, come se ne vedono nelle scene di donne delle pitture greche e poi spesso anche sui vasi italo-greci, che colla edicola bianca vogliono imitare i rilievi sepolcrali. Ma anche questa produzione, donde dipende pure la decorazione dell' anfora Peucetio-Lucanica Lecce 47 (nel Museo attribuita forse giustamente a Canosa), dev'essere originata dalla provincia meridionale, come si vede dei numerosi cesti a Lecce, ove essi conservano ancora talvolta motivi locali nella decorazione.

III.

Non ostante la non piccola varietà dei disegni, o forse appunto per ciò, si riconosce, che non si tratta di classe molto antica, ma bensì di uno stile di carattere eclettico. Vi si incrociano due correnti, l'una geometrica, l'altra di tipo essenzialmente vegetale, la quale, spalleggiata dall' arte greca, prende poi il sopravvento. Se gli esemplari che offrono i disegni più puramente geometrici si trovano nella parte settentrionale della provincia, ciò è facilmente dovuto al fatto, che la forma arrivò colà più tardi, quando nel centro della fabbricazione (Rugge e vicinanze) si era già passati alla decorazione più ricca, in parte forse dal contatto innegabile con l'arte geometrica della Peucetia. Il gruppo piuttosto severo di Ceglie Messapica (6-7) vorrei considerarlo non come più antico, ma piuttosto come arretrato (3).

Se si considerano adesso i motivi geometrici unicamente in se,

(1) Appartiene a questo gruppo per la decorazione, non la tecnica, la torzella Lecce 433.

(2) Bari, Mus. prov. 284. 2728. 2606. 2935. 3056. 3488. 3501. 3504. 3506.

(3) Sul carattere di questo paese v. paragr. V.

senza badare all'arte italica, ove predomina la clepsydra, fiancheggiata o no di linee parallele (1) dritta o sdraiata, i triangoli riempiti di lineette trasversali, ed i rombi con cancelli e con una cornice, ma misurandoli soltanto alla stregua dell'arte greca, il che ci è consigliato dalla sua tecnica più fina e da altre ragioni, come pure dalla stessa posizione geografica: la ceramica di Rodi ci sembra che offra più d'ogni altra affinità con questa. Sono caratteristici per tale riguardo, non solo dei particolari, come i nodi nei vertici (2) dei rombi, o uno strano schema di palma che s'incontra due volte, (v. oltre) ma anche quelle grosse rosette a cuneo, fino alle rosette a punta, tanto comuni, nonchè un certo motivo di uncini ossia orizzontali in serie, che al primo aspetto sembrerebbe di un tipo sciupato, poco significante.

E in tal caso non ci sarebbe bisogno di ricercare nemmeno per i vasi più recenti di Lecce coi loro rigogliosi fiori di loto, altra fonte se non nei vasi posteriori della Rodi stessa (3). È vero che in genere gli elementi rodii non saltano tanto all'occhio, e appaiono piuttosto digrossati e trasformati, come se fossero presi già da seconda mano, oppure basati su di una civiltà simile ed affine alla rodia. E sono tanto più difficilmente percepibili ad una osservazione superficiale, in quanto che appaiono fin da principio misti con altri elementi: in corrispondenza con le varie influenze a cui era soggetta la penisola Japygia per la sua posizione molto spinta sul mare. Così p. e. gli uccellini possono essere di varia origine; basti notare che sono sempre di piccole dimensioni; le code, come in tutta la ceramica pugliese, non sono mai voltate in giù. Le stelle a raggi, in campo quadrato, l'edera, il calice di foglie dipinte, da cui sorge il corpo dei vasi, si possono forse derivare da influenza ionica.

Riguardo alla colonizzazione rodia nella penisola e nell'Apulia centrale, ove si ripete il nome Rudiae in un posto non ben accertato ancora, posso riferirmi alle ricerche sagaci di Ettore Pais, Storia d. Sic. ecc. I (*passim*). Intanto per non lasciare nessun dubbio sulla

(1) Cf. Tombe di Falerii, adesso Roma. Mus. Villa Giulia 1 stanza. Corneto Mon. d. I. X, 1874, tav. X c; Ann. 1877 (Helbig); XV, 1884, tav. III-IV. Alcune brocche ceretane: Pottier, *Mus. du Louvre*, D 70, 73, 75.

(2) Cf. Torzella 5, ed il vaso Rodio Louvre A 286, pubbl. nel cat. di Pottier.

(3) Cf. P. Gardner, *Ashmolean Museum*, fig. 1.

esistenza propria di prodotti rodii nelle Puglie, ho creduto di illustrare alcuni oggetti, che servivano da appoggi per vasi (probabilmente di vetro o metallo) tondi e senza piedi. Quasi tutte le particolarità dei 4 oggetti (1) si ritrovano riunite nell'esemplare scoperto a Rodi stesso, pubblic. da Pottier, *Vases du Louvre*, A 396; la forma della coppa di *b*, le piccole facce (non maschere) attac-

Fig. *a*.

cate a tre punti dell'orlo di *a*, mentre *b* invece porta delle rosette, l'ornamento >>> della coppa sul piede di *c*. I tre appoggî lavorati 'a giorno' sono rimpiazzati per comodità da tante altre lastrine a rilievo, applicate al tronco centrale stesso; o più precisamente compare qui un modello un po' diverso, visibile nel modesto esemplare di Zurigo (2), ove le figure a rilievo adornavano il tronco, quale appoggio di un treppiedi omesso poi nella piccola cretaglia: evoluzione alquanto simile a quella che si osserva in

(1) *a*) Ruvo Mus. Jatta 216. *b*) ivi 226. *c*) ivi senza numero; abbiamo rinunziato a riprodurne la figura. *d*) ivi 210, nostra tavola X; la statuetta conserva delle traccie di color giallo e rosso. Il *d* ha una altezza di 0,24, gli altri di 0,13.

(2) Benndorf *Die Antiken v. Zürich*. 148. 47, tav. VIII, 89.

misure più monumentali sui marmi più recenti però di Oxford e Olympia (1).

Il tipo arcaico di donna coll'acconciatura schiacciata sulle spalle in forma quasi trapezoidale, e colla mano sul petto, possiamo ammirarlo su d'un altro esemplare (*d*. tav. X). I quattro *a-d* esistono a Ruvo. Mus. Jatta, il quinto, col treppiedi, conservato a Zurigo,

Fig. *b*.

proviene facilmente dall'Apulia centrale, donde sia colla collezione di Piedimonte (Bullett. d. Ist., 1834, pag. 56), sia per mezzo di commercio Napolitano, tante stoviglie dell'Italia meridionale sono passate al Museo di Zurigo. Tutti si distinguono chiaramente dai simili oggetti arcaici dell'Italia centrale, pur che siano questi dovuti ad affine influenza dell'oriente greco. Dei quattro esemplari ruvesi, *d* fu certamente fabbricato in Apulia, il che risulta senz'altro dalla coppa merlata, forma comunissima a Ruvo e a Lecce, ma

(1) P. Gardner, *Journ. of hell. stud.* XVI, 1896, pag. 275; cf. anche l'oggetto Ciprio: *Jahrb. d. Inst.*, VI, 1891; *Anz.*, pag. 171, 4 (R. von Schneider).

non tanto conosciuta altrove. L'origine ruvese va nel *c* rilevata dalla speciale vernice bruna propria alla ceramica di questo paese. Peraltro *a* si serve per le facce attaccate di certe forme fatte apposta per improntarne le copie; quindi le piccole lastre di fondo, che non bisognavano all'originale. Neppure corrisponde il tipo del viso stesso, di arte genuina arcaica, a quel poco progresso della plastica indigena, che possiamo intuire dal *d* e controllare con una terracotta leccese (Mus. prov. 235) rappresentante una dea seduta.

Conviene presentare subito un altro oggetto Ruvese adatto per illustrare l'immediata influenza, se non di Rodi stesso, certo in genere dell'oriente greco. È un cratere (Tav. X) del Museo Jatta acquistato in questi ultimi anni da Antonio Jatta e scavato nel paese stesso; ciò che del resto la pittura stessa a vernice bruna non permette di dubitare. Basta per la sfinge seduta accanto ad una palmetta di loto, riferirsi al sarcofago di Clazomenae (Mon. d. Inst. XI, 1883, tav. 53), e confrontare per altro la scodella D'Harcanville *Introduction* II 104 di una forma speciale e presa ad imprestito dalla Grecia, ma comunissima nell'Apulia centrale. D'altra parte, gli avanzi geometrici o mere reminiscenze di tale stile, che ci offre il collo del cratere, ci avvertono di non attribuirli ad una età molto più antica di 400 av. C.

Tanto volevo dire con questi esempî, cioè che, se l'influsso o l'importazione rodia poteva penetrare fino alla Peucetia, allora essi dovevano tanto più e più presto verificarsi nella penisola meridionale, sebbene noi finora non ne possediamo delle prove palesi e dobbiamo contentarci di indovinare anzichè di dimostrare.

IV.

Questo è certo, che sono sempre delle classi arcaiche di vasi quelle che hanno esercitato qui la loro influenza. Anche per le foglie aguzze parallele coi picciuoli congiunti, o per il cancello a nodi, motivi entrambi prediletti per il collo, non occorre oltrepassare le classi arcaiche. E infine i tentativi di imitare delle cose figurate non lasciano a questo riguardo dubbio di sorta.

Tuttavia errerebbe chi volesse giudicare da ciò l'epoca dei nostri vasi, come ultimamente è stato fatto per alcuni di essi, tanto da farli risalire malgrado le iscrizioni, fino al VI secolo.

Ma in ciò non possiamo entrare prima di avere ben distinti i varî gruppi.

Già furono eliminate le tarde imitazioni che si estendono fin ai confini della odierna provincia di Bari. Proprio il nocciuolo di questa produzione va cercato nel cuore della prov. di Lecce (A). Quelle con rappresentazioni figurate non si trovano che in Egnazia (B) colla quale si tocca un campo già alquanto diverso di coltura, come dalla parte contraria resta per il suo speciale carattere isolato l'esemplare Tarantino (C).

In questa limitazione bilaterale della regione di coltura verso N. ed O. la torzella, oggetto discreto e disprezzato, si mostra come una buona guida; infatti Taranto non fornisce più delle iscrizioni messapiche [1] come dalla parte contraria non se ne trovano più al di là di Egnazia (Fasano): sicchè il territorio di diffusione della Torzella coincide quasi perfettamente con quello delle iscrizioni dette messapiche.

In quanto alle iscrizioni già Ettore Pais [2] arrivò ad una simile limitazione di territorio; la quale infatti pare confermarsi sempre di più; tanto che non solo la maggior parte delle circa 190 iscrizioni messapiche ma tutte quante restino nella penisola confinata per la linea Taranto-Fasano.

Tutto ciò che s'incontra al di là di iscrizioni messapiche, è di carattere più che dubbio [3]. Il documento di Monopoli è riconosciuto falso (Mommsen, *Unterit. Dial.* pag. 69); la breve iscrizione di Ruvo ugualmente (Pais, Storia, I, 384). Se certi piccoli pesi o piombini piramidali di creta che si trovano a Ruvo portano in varî esemplari [4] come timbro di fabbrica i nomi ΣINNAΔEYΣ,

(1) Tranne il caduceo, Mommsen, *Unterit. Dial.* Tav. V.

(2) Storia d. Sicilia e d. Magna Grecia 1894, I, p. 343.

(3) Non oserei giudicare la minor o maggior genuità di un anello posseduto dal sig. Fil. Cassano a Gioia del Colle; oggetto formato di una pietra grigia molle con una pietra dura di color nero incastonata: sull'ultima v'è inciso ΠΥΣ, sull'anello stesso, che è largo circa millim. 15, il graffito seguente:

(4) I più sono nel Mus. Jatta; cf. G. Jatta, Rivista numism., III, 1890, 359 sgg. Sono spesso scritti da destra a sinistra.

ΘΕΝΙΑΝΑ, ΠΛΑΤΥΡ, ΒΛΑ (1), ΕΙΟΛ.., ΤΟΙΚΥΛΟΙ, ΛΕΥΚΑΝΙ, un simile pezzo di Bitonto il nome ΒΙΙΑΤΙΟΥ (2), un altro oggetto di terracotta di simile epoca assai inoltrata conservato a Bari il nome ΛΑΥΝΤΑ (3): tutto ciò già mostra l'ellenizzazione quasi completa dei nomi Messapici e della loro declinazione.

E non c'è da meravigliarsi se le monete che cominciano nelle Puglie di Bari e Foggia poco prima di 300 av. Cr. conservano per tutta la regione qualche traccia di dialetto. Peraltro la breve iscrizione bilingue di Canosa *Π]ρατυρ Τιτουρ[ίου*: *P]ratur Tituri[i* Fabretti, *C. I. L.* 2917 non merita certamente un posto fra le Messapiche; specialmente se si considera che le monete delle città portano il nome, ove non è abbreviato ΚΑ, in forma schiettamente greca: *Καννσίνων*, e ciò sin dal principio del conio 320 av. Cr. (4). L'unica eccezione sarebbe offerta dalla doppia situla epigrafa pubblicata da G. Patroni, Mon. d. Lincei, 1896, tav. XIII 2, senza distinguere le varie classi, regioni e fabbriche, e senza quindi riconoscere il tipo spiccatamente Canosino dell'oggetto in questione come pure dell'askos pubblicata nella stessa bella tavola cromolitografica. Intanto io dubito molto se l'iscrizione, ib. pag. 357, sia pure messa sul fondo prima della cottura definitiva, fosse scritta dalla medesima mano che fabbricava il vaso; poichè i tratti che si osservano nelle parti inferiori dei due pignattini, vogliono, come di solito in questa classe Canosina, imitare delle lettere (5) in modo di ornamenti, o se ciò non viene ammesso senza discussione, sono certamente dipinti in modo titubante e piuttosto diverso dai caratteri epigrafici del rovescio. E col progresso di queste nostre ricerche vedremo meglio, come la civiltà arretrata della Daunia, in ispecie quella di Canosa, sin dal IV secolo av. Cr. profittava dell'in-

(1) Notizie d. scavi, 1877, 223. Quest'ultimo è forse *Βλάτιος*; cf. Appian, *Bell. Hannib.* 45.

(2) Scritto da destra a sinistra. Nel possesso del visconte Giov. Rogadeo-Torrequadra a Bitonto. La prima lettera che è di una forma un po' dubbia, non può significare altro che Β; cf. Deecke. *Rhein. Mus.* XXXVI. p. 591, 15.

(3) In possesso privato. Oggetto a forma di scatola con rilievo greco, busto di Ercole al di sopra: L'iscrizione sta appresso il rilievo, scritta da destra a sinistra.

(4) Cf. Nic. Colavecchio, Di una moneta di Canosa. Bari 1896, G. Laterza e figli.

(5) Cf. i miei « Scavi di Canosa » Notizie degli scavi, 1897-98.

flusso di elementi meridionali, probabilmente Messapici sia per mezzo di importazione Leccese, sia per artigiani stessi domiciliati colà.

Certamente non è troppo probabile che gli stessi Dauni, che ancora durante il quarto secolo usavano il tatuaggio, poco tempo dopo già conoscessero la scrittura e se ne servissero con una abilità tutt'altro che da principianti.

Il fatto innegabile che le regioni delle iscrizioni dialettali o della lingua indigena quale scritta, è limitata sulla penisola nei confini sopra circoscritti, si spiega unicamente dal fatto non meno manifesto che quest'ultima regione era in ogni riguardo più inoltrata, sicchè quando la scrittura penetrava nell'Apulia centrale e settentrionale la lingua e scrittura greca già aveva preso il sopravvento. Non tanto da aspettarci molte iscrizioni greche dell'epoca recente, le quali anzi non sono colà più frequenti che nella penisola stessa: propriamente si spingono quasi tutte a Brindisi, centro primario della navigazione orientale, specialmente dopo la caduta di Taranto, e nelle sue vicinanze fin a Fasano. E se il Mommsen (*Unt. Dial.* 95) constatava che vicino a Fasano [e Monopoli] si incontrano nomi ed iscrizioni di entrambi gli elementi greci e Messapici; tale osservazione non segnava altro che i confini settentrionali della regione messapica, ben indovinati già da lui, se non che oggi possiamo escludere Monopoli e comprendere invece altri paesi più interni ed anche più meridionali.

È naturale che neppure i vasi del paese manchino interamente di iscrizioni indigene e dialettali; se ne trovano anzi così sulle Trozelle, come su altri vasi e terrecotte; ma sono tutte di data recente. Per quanto poco possiamo ardire di addentrarci nella lingua Messapica, incomprensibile in gran parte agli stessi linguisti, credo pure di poter dare quasi come sicura la scoperta del Pauli [1], che l'alfabeto dei Messapî non è differente da quello dei loro parenti Locri, i quali hanno lasciato le loro traccie non solo nella omonima colonia epizefyria, ma anche in molti altri luoghi della Italia meridionale. « Le iscrizioni — dice Deecke, *Rhein. Mus.* XXXVI, 576 — così per la forma dei caratteri come per le circostanze che accessorî del rinvenimento appartengono nel loro complesso dal IV al VII secolo di Roma », cioè 450-150 av. Cr. Ciò è tanto vero

[1] *Altital. Forschungen* III, 162 sgg.

che questa data, punto modificata dalla nuova cronologia dei vasi attici — che non c'entrano più — si mostra piuttosto troppo alta che troppo bassa. Mi esprimo così dopo aver esaminato i rapporti esistenti sulle scoperte di sepolcri epigrafi, ed i vasi e le altre suppellettili rinvenute in essi. Le iscrizioni più antiche, oltre a quella di Carovigno (Not. d. Sc. 1884, pag. 130), non conosciuta

Fig. 13.

ancora dal Deecke, sono quelle della torzella 13 e delle monete di Baletion o Valetium (1). Precisamente queste due, a giudicare solo dai caratteri, si direbbero molto più antiche di tutto il resto. E quindi se l'Head *Hist. num.* p. 142, ha ragione di non ammettere una data anteriore al 360 av. Cr. per le monete di Baletion, quali dipendenti dalle Tarantine, c'è da maravigliarsi vedendo quanto fos-

(1) *Βαλεθος, Ϝαλεθος*. Garrucci, Mon. d. Ital. ant. pag. 127, tav. 97, 1; Head, *Hist. num.*, pag. 142. Le lettere ΗΕ che sogliono seguire, non si sono spiegate ancora in modo soddisfacente.

sero arretrate anche nella scrittura queste contrade. Si capirebbe appena come una scrittura relativamente così arcaica si potesse mantenere in un paese senza letteratura o monumenti scritti, se non trovassimo lo stesso fenomeno anche nelle vicine città greche stesse, dove si manifestava perchè i coloni erano già segregati dalla madre patria e dai suoi progressi, e trovandosi fra barbari o nella miglior

Fig. 11.

ipotesi fra genti greche di dialetti e scritture diverse, dovevano conservarne più fedelmente i costumi e le usanze. Anche i nostri vasi stessi che offrono contatti coll' arte arcaica, ci mostrano dei fenomeni analoghi. E si noti che con tutto ciò la torzella 13 sebbene già di arte posteriore, non è affatto della decadenza, come, p. e., il n. 17 pure epigrafo. o di una tecnica diversa e recente come

il n. 16 epigrafo. Così nella più ampia ipotesi arriveremo se mai fin oltre a 400 ma senza abbracciare troppa parte del V secolo.

La prossima torzella per la iscrizione n. 9 appartiene al gruppo B, cioè a quello di Egnazia. Questa iscrizione che a prima vista si potrebbe credere un graffito del I secolo av. Cr., devesi di fronte al complesso delle altre iscrizioni, specie delle lapidarie, ritenere un poco arcaica, non esclusa la forma D (Δ) comparsa adesso nella lapide di Carovigno. Del resto appare già anche qui la predilezione Messapica pei nessi. D'altra parte non è facile per tutti di persuadersi subito, che tali prodotti dipinti dietro vasi a fig. nere, non possano, come verrà dimostrato, risalire fin'oltre al IV secolo av. Cr.: un dubbio che si rinnova facilmente per altri esemplari, senza che si possa arrivare ad altro risultato differente dal primo.

Così la torzella n. 10 colla caccia al cervo trova un riscontro nella grande anfora di Falerii Mon. d. Lincei, IV, pag. 268, fig. 127. ove in un disegno rozzamente graffito comparisce a destra un cervo colla lancia sorvolante (1) nella stessa direzione (a. d.), nel campo a sinistra, separato da linee, un cavallo corrente, anche a d., con un uccello al di sopra. I cervi sono in genere famigliari alla ceramica di Narce e Falerii. Notevole però che hanno sempre la testa abbassata o almeno la cervice sensibilmente inclinata, e la pelle quasi sempre maculata, particolarità entrambe che ricordano i daini pascolanti dei vasi rodî, ove del resto pure s'alternano coi cavalli. Peraltro s'incontra un cervo propriamente cacciato e ferito nel petto su di una laminetta geometrica di Olympia; tipo diverso e voltato a sinistra, che richiede non un cacciatore a cavallo ma bensì a piedi, come se ne vede opposto al cervo (a sin.) su di un askos Canosino della classe listata nel Museo di Lecce; una classe assai recente, circa 300 av. Cr. — l'abbiamo incontrata all'occasione delle iscrizioni — che porta intanto tipi come donne degne del Dipylo ed un meandro quasi primitivo, proprio dello stile geometrico.

Non taccio che la nostra torzella adopera anche sul rovescio dei motivi antichissimi, che già descrivendola abbiamo tentato di

(1) Cinghiale con lancia al di sopra, su monete appule di Salapia e Arpi; pure di Asculum. Garrucci, Monet. d. Ital. Ant. tav. 93, n. 20; 92, n. 34.

apprezzare. Nondimeno il vaso è inseparabile da un cratere a colonnette appartenente forse alla contrada di Egnazia (Fig. 15. 16; Mus. prov. di Bari 2796). Questo cratere tinto in gran parte a colore rosso chiaro ha delle figure imitate dal greco-arcaico, ma dipinte a *silhouette* in un color biancastro; da una parte Bacco barbuto, seduto sopra una seggiola a gambe incrociate (*Klappstuhl*), sostiene un largo tralcio di vite; dall'altro due caproni che si sollevano verso la cima di un albero. Basta confrontare la foggia speciale dell'albero, derivata forse dalla ' palma ' rodia [1], per riconoscere la medesima maniera, dovuta ad un malinteso, possiamo dire adirittura la medesima fabbrica Egnaziana, onde uscivano le torzelle figurate. E come in quest'ultima lo schema dei caproni comparisce abbreviato, senza l'albero, gli animali calati in piedi [2], così lo schema dei galli offerto da un esemplare, quell'epigrafo, n. 9, va semplificato nell'altro e spogliato della palmetta di loto. In somma tutte queste torzelle di Egnazia, affini anche nella forma, che poi subisce anche colà certe modificazioni, appartengono quasi all'epoca del cratere a colonnette, il quale — sebbene la forma di vaso esisteva già un poco prima nella Grecia — non va collocato prima del 400 av. Cr. ed è a tale, se non posteriore epoca, che debbono scendere quelle torzelle assegnate erroneamente al VI secolo da persone che non s'incaricavano delle iscrizioni nè del materiale da studiarsi nelle Puglie.

Ma bisogna veramente dimostrare che l'imitazione non deve essere sempre contemporanea, come non lo è praticamente in Italia? Fino a quando proseguiva l'imitazione della piccola roba proto-corinzia e corinzia, e non solo ciò, ma pure in tempi più inoltrati la fabbricazione p. es. vicino Bologna di vasi a figure nere! E per soprappiù, quando non si tratta di una industria regolare, che vuole rimpiazzare i prodotti esteri originali, bensì di tentativi genuini e sporadici, di copiare alla buona ed in qualsiasi colore

[1] *Vases du Louvre* A 288. *Berlin. Vasen* 2941; *Jahrb. d. Inst. I Anz.* p. 135 (Furtwängler).

[2] Così già in un vaso molto più antico di Kalymnos *Journ. of hell. stud.*, VIII, 1887, pag. 447, 1 per la poca altezza della zona dipinta, vennero calati. Il modo in che i loro piedi colà spariscono in parte nella fascia del vaso, ricorda la simile inabilità di principiante, che si osserva nei polli dipinti sulla torzella Tarantina.

delle figure nere greche sulle proprie stoviglie paesane, allora non c'entra più affatto la cronologia dei modelli. Così p. es. si vede nel Museo di Papa Giulio in Roma una pignatta rustica dipinta in modo paesano inabile con *silhouette* grecizzanti, che appartiene ad un sepolcro (n. CVIII) abbastanza recente, giudicando da un piccolo vaso (con figura rossa) che l'accompagnava. Il fatto è, come siamo

Fig. 15.

avvertiti nel medesimo stupendo Museo, che i vasi greci venivano talvolta conservati per centinaia di anni: tanto è nel sep. CXIX la differenza d'età fra l'anfora a figure nere (1) e la rimanente suppellettile od almeno la parte più recente di esso. Ci vogliono delle simili premisse per l'Apulia, ove, nelle contrade più remote dai centri di civiltà come nella Daunia, i vasi arcaici, sia gli originali

(1) Le grandi coppe invece sembrano posteriori od almeno di fabbrica inferiore.

stessi o copie delle loro dipinture, pare siano giunti da seconda mano, probabilmente per mezzo del commercio Leccese.

Abbiamo illustrato ultimamente un esempio di pittura assai primitiva delle Puglie centrali, applicata ad un cratere a campana, forma recente nella ceramica greca, ma resa qui in lavoro rozzo e rusticano (1). In un cratere di forma più antica (Fig. 17, Bari, Mus.

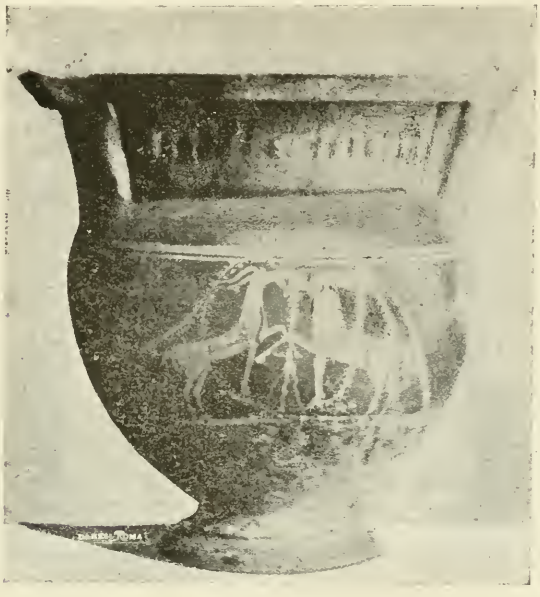


Fig. 16.

prov. 3477), probabilmente di provenienza Egnaziana, si vede sulla vernice nera, senza lucido, cattivissima imitazione della tecnica greca, dipinta in color bianco — come nel suddetto cratere rosso — la figura di un giovane attingente da un grosso cratere: tutto, perfino al cratere, dipinto in color bruno, di stile arcaico ben imitato anzi talquale copiato al meglio, come sul cratere rosso: e come là l'ornamento del collo, fogliette appuntate verticali coi picciuoli

(1) Notizie d. scavi, 1896, p. 540. Vogliono che questo vaso detto prima di Ceglie Messapica, provenga da Egnazia; io ne dubito molto, per ragione della tecnica.

congiunti, così qui il meandro dell'orlo tradisce che si avevano avanti agli occhi dei vasi più arcaici e meno (1).

Si associano al detto cratere altri vasi di Egnazia, tanto per la policromia incominciata — sempre col bianco predominante — quanto per i modelli evidentemente arcaici od almeno dipinti con figure nere.

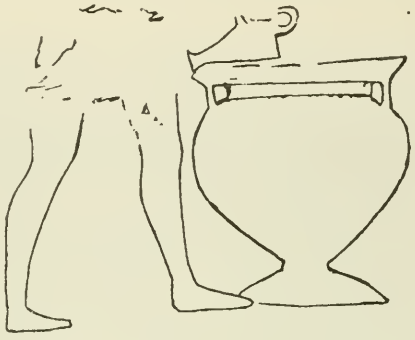


Fig. 17.

Così p. es. una lekythos conservata prima da Barone, pubblic. da Fel. Gargallo-Grimaldi: su la pittura di un vaso greco inedita, 1 tav. (2) (Cf. Panofka, *Arch. Zeitg.* VI, 1848, pag. 190): una sirena — corpo di uccello con semplice testa di donna — fra due colonne (3), dunque una copia più o meno fedele di quelle lekythi attiche menzionate in Not. d. scavi, 1896, pag. 535, 6, di cui un esemplare proviene dal medesimo paese della contrada Brindisina. Una hydria polycroma di Egnazia è decritta nell'*Arch. Zeitg.*, VI, 1848, pag. 190, 12. Un cratere di forma appula posteriore, che si vede nel Museo di Lecce, mostra Pane che fa il pastore di porci; un altro vaso una danzatrice, ecc.; tutto dipinto principalmente in bianco. Questa tecnica proseguiva nella penisola, profittando ora-

(1) È da confrontarsi coll'ultimo cratere, quello di fabbrica greca, Firenze, Mus. Arch. (n. 1825): vernice lucida; orlo: meandro arcaico su fondo bianco; collo: rosette di punti. Sul corpo una zona di scacchi fini su fondo naturale. Piede: foglie raggianti. - Dalla parte superiore della nostra figura il colore bianco se n'è andato.

(2) Napoli 1848, 8°. Stampa e cartiera del Fibreno.

(3) Fra ciascuna colonna e la sirena vi è aggiunta una civetta seduta sopra un ghirigoro.

mai dal sistema greco adottato, di coprire il fondo intiero di color nero. E si comprende che tal sistema di dipingere delle *silhouette* con pieno pennello su qualsiasi fondo, era più comodo che il risparmiare le figure a contorni, un' arte difficile, che malgrado l' importazione Attica esistente anche a questa costa, non veniva, credo, si presto adottata. Non devesi quindi meravigliare delle *silhouette* continuate in un colore o nell' altro, quando non mancavano più ad Egnazia dei vasi a figure rosse. Bisogna inoltre notare, per l' epoca delle torzelle figurate e dei vasi contemporanei d' Egnazia, che, a parte quelle lekythi quasi deviate e probabilmente importate dalla regione più meridionale, i vasi greci, che si trovano colà, sono tutti dello stile sciolto e quasi rilasciato, mentre l' importazione attica a Rugge, cioè nel centro greco della penisola Messapica, comincia già collo stile severo (1), e d'altra parte, quella che si vede a Ruvo, l' uno centro della Peucetia, comincia un poco più tardi, ma sempre prima della classe che s' incontra a Egnazia. E v' è qualche ragione di credere che i belli vasi attici di Ruvo non passavano la spiaggia di Egnazia oppure il porto di Brindisi, il quale nel V secolo non ci entrava per la navigazione se non per la sola adriatica, che era allora di importanza limitata; e se il porto eccellentissimo di Brindisi, il migliore dell' intiera costa orientale, non ha potuto farsi valere prima del III secolo, in parte per la rivalità e superiorità di Taranto, in parte forse per la poca ospitalità delle spiaggie Peucezie e Daunie, riflettente nei miti dell' ultima, allora Egnazia c'entrava ancora meno.

Ma se mancarono nel quarto secolo le relazioni transegéiche, v' era sempre, per fornire suppellettili di tipo arcaico, anche nei bassi tempi, un' altra regione più vicina, dico la Magna Grecia, le colonie del Golfo di Taranto ed altre. È vero che Locri e Crotone, i popoli più affini ai Japigî, non hanno dato ancora alla luce degli oggetti caratteristici per le rispettive relazioni. C' entra invece *Caulonia*, ove s' incontrano dei mattoni epigrafi della fabbrica dei Γράϑιοι (2). Una volta aggiunti a tal punto, osserveremo che il gruppo del cervo assalito dalla belva, dipinta in guisa assai arcaica su d' un vaso peucezio oppure forse egnaziano (Notizie degli scavi, 1896,

(1) Anzi coi vasi a figure nere.

(2) Kaibel, *Inscr. gr.*, 2401 sgg. Orsi, Notizie d. scavi, 1891, pag. 69.

p. 543), s'incontra, su d'un oggetto di terracotta a Caulonia (1), sebbene in quella composizione più recente conosciuta dalle monete di Velia. Poi la torzella d'Egnazia dipinta colla caccia al cervo va confrontata colle monete di Caulonia stessa e ciò forse più giustamente che coi vasi antichissimi, menzionati da noi con riserva e piuttosto quali coefficienti; poichè in quell'antichissima arte dipendente o no dall'importazione rodia, i cervi sono propriamente del tipo pascolante e di pelle maculata, mentre sulle monete di Caulonia il cervo seguito da Apollo, o cammina con la testa alzata come sulla torzella — c'è anche un albero sulle monete — o scappa, ciò che è meno comune. Non importa che la figura di Apollo camminante a lungo passo, nel principio del conio non fosse ideata da cacciatore e brandisse il ramo in un senso ben diverso. Il confronto, a mancanza di analogie più strette, non sembra fuori di luogo, in quanto lo sviluppo dei tipi monetari seguiva le medesime leggi delle altre classi di monumenti. Così viceversa per gli antefissi di Caulonia comunicati dall'Orsi, che ripetono tal quali i tipi monetarî di Taranto; non vorremmo decidere da che parte stesse la priorità, se dagli incisori o dai figulini; nel caso attuale, ambedue, s'intende, di Taranto, dall'arte della quale città fiorentissima nell'epoca di quegli antefissi, dipendeva l'arte fittile della vicinanza. Rivolgendoci ora alla torzella, si osserva facilmente che il cavaliere che segue nel secondo quadro il cervo, rassomiglia più a certi tipi delle didrachme Tarantine che a qualsiasi altro monumento; e di sicuro nella vita meschina di quelle contrade appule, vuote di monumenti d'ammirarsi, i tipi monetarî, specie se coniati chiari e spiccati come quelli bellissimi Tarantini, lasciavano facilmente le loro impressioni.

E questa considerazione ci mostra forse la strada per spiegare quei segni dipinti grandi sulla torzella n. 9 presso lo schema dei due galli; tanto che sarei disposto ad interpretarli quasi in modo di una leggenda monetaria. Vale a dire che, mentre dei nomi inscritti alle due figure umane difficilmente si indovina il senso, quel nesso invece messo sul rovescio a tratti grandi e svelti, deve aver

(1) Not. d. scavi l. c. p. 63, 5.

qualche significato personale, come i nomi dipinti largamente sulle torzelle n. 13-17, e su altri vasi meno significanti della medesima regione (1), iscrizioni che, dipinte dal fabbricatore stesso, non sono riferibili ad altra persona. L'iscrizione presente, essendo un nesso, allora dunque comprensibile ad un ambiente più o meno esteso, non poteva riferirsi ad un individuo, sia al fabbricatore o al donatore, ma bensì al pâese, oppure alla nazione della fabbrica. E non saprei indovinare un'altra soluzione del nesso che ΙΑΠεΓων, ΙΑΠεΓιας o qualche cosa di simile, corrispondente nella lingua messapica. Mi sembra che lo schema dei due galli aggruppati accanto ad un ornamento sia qui adoperato a guisa di uno stemma. E chi sa se era questa la prima volta che si commetteva tale usurpazione, considerando almeno i fatti ai quali si voleva con ciò accennare. I Tessali nella città Crannon solevano dipingere al di sotto dei loro documenti *προξένων* come stemma della città, *τὸ παράσημον τῆς πόλεως*, due corvi con un piccolo carro al di sotto, riferibili a certi fatti del mito o culto locale (Antig. Car. *mirab.* 15). Lasciando da parte il carro sacro, che possiamo rintracciare anche nelle usanze appule, rilevo solamente il fatto che le monete di Crannon ci offrono sul carro oltre ai due uccelli un'anfora con manichi alti, appuntati con rotelle, se non mi trae in inganno il catalogo Mus. Brit. Thess. II 13. 14; forma ben diversa dalle solite '*diote*' della numismatica (2). L'anfora stessa manca di forme caratteristiche; ma l'esistenza di quei manichi su monete del V secolo a. C. non sarebbe fortuita, viste le varie relazioni dei popoli Japigii colle contrade di Epiro e della Grecia settentrionale, le quali verranno da me esposte in un altro articolo; basti ricordare che una parte del popolo Brindisino, i Bottiaei, abitava — secondo Antioco di Siracusa (V sec. a. Cr.) sul golfo Termaico (3). Poi c'entra un'altra considerazione. La città appula *Graxa*, il cui posto è oggi quasi accertato essere presso Fasano (4), cioè proprio nella vicinanza di Egna-

(1) Fabretti, Supplem. III. 473. 471. 456. 462. 543 (Mus. Lecce).

(2) Mi esprimo con qualche riserva su questo fatto, osservato da me ultimamente, quando mancava l'opportunità di verificarlo colle monete stesse.

(3) Cf. per le relazioni continuate con quelle regioni la iscrizione sepolcrale di un uomo chiamato *Θρῆξ* a Brindisi: Kaibel, *I. G.* 862, d'altra parte quella di un Brindisino a Dodona.

(4) Ove quelle monete si trovano in grandissimo numero, come gia aveva notato il Garrucci p. 119.

zia, conia talvolta sulle sue monete due aquile (1), non contrapposte ma a coppia l'una accanto all'altra; accennando probabilmente al mito di *Crannon* o ad uno simile, secondo il quale due soli corvi solevano esistere in quella città tessala (2). Il nome stesso della città va paragonato con *Γραῖοι*, *Γρᾶς*, *Graji*, *Graeci*.

Non possiamo quindi dubitare che coll' iscrizione in questione l' oggetto fabbricato vuole gloriarsi del paese o della nazione *Japygia*, adoperando, per la prima volta o no, lo schema greco dei due galli nel nuovo senso di uno stemma, riferibile forse ad una tradizione, forse anche — il conio colà non essendo ancora in esistenza (comincia circa 300 av. Cr.) — riferibile possibilmente ad una città appula, la quale potrebbe essere la stessa Graxa: il tipo presente, quantunque più araldico del monetario di Graxa, non si prestava per la sua larghezza al campo tondo delle monete; inoltre lo schema greco, copiato tal quale, avrebbe facilmente dato l' idea di due uccelli combattenti anzi che di compagni.

Ma anche rivolgendosi alla parte contraria, cioè verso la Magna Grecia, le monete della vicinanza di Fasano possono gettar della luce sulle varie relazioni di questa contrada. V' è un buon numero di monete appule che presentano il nesso ΠΑ (3) e che in mancanza di altri esemplari col nome intero, vengono riferite ma erroneamente a Matiolum o qualche altra città il cui nome incomincia con la sillaba Ma- o Na-. Ora senza voler prevenire gli studî più speciali di altri, posso accertare, che quelle letture sono assolutamente ingiustificate, e che, malgrado che l' asta orizzontale sia tirata talvolta un poco addietro, il Minervini, Bull. Nap. I, tav. VIII, n. 6, pag. 130 aveva perfettamente ragione di sciogliere il nesso in ΓΝΑ*θίων*.

Ora è molto notevole il tipo che incontriamo su queste monete d' Egnazia. Vi appare — come rovescio di un busto d' Ercole o testa di Pallade — un leone seduto, il quale colla zampa tiene alzata una lancia che addenta (4); la lancia poi è chiaramente spez-

(1) Garrucci, tav. 96, 2 segg. ΓΡΑ e talvolta ΚΡΗ inoltre.

(2) Teompompo presso Antig. l. c ed altri.

(3) Garrucci, Mon. d. Ital. ant. tav. 95, 43, sgg, pag. 119.

(4) V. Catal. d. Mus. Brit., *Italy*, 1873, pag. 141. Millingen, *Sylloge*, pag. 15, e Garrucci, tav. 95, 43, pag. 119, non hanno riconosciuto il motivo, il quale è chiaro talvolta sulle loro tavole stesse, p. e. Mill. III, 15; Garr. 94 17.

zata a destra, probabilmente da un morso; ciò che voleva accennare alla forza delle mascelle (γνάθος) con allusione al nome della città. Se poi in due altri paesi della contrada, Venosa e Ruvo (1) s'incontra — più raramente — lo stesso tipo sulle monete, ma nell'uno (Venosa) la lancia senza il brando, nell'altro senza lancia affatto, sicchè non si capisce più perchè la zampa sia alzata verso la bocca: si vede chiaro che questi sono posti secondarî, situati nell'interno della regione, ove il conio andava a diffondersi, partito propriamente da Egnazia. Ora è conosciuto il simile motivo delle monete di Panticapeo (2), se non che colà il leone che addenta la lancia, ha nel principio del conio corna ed ali, degli attributi che si perdono in seguito. Ma nessuno crederà, dopo quello che abbiamo esposto sopra, che Egnazia comunicasse direttamente col Ponto Euxino e colla Crimea. Anzi la presenza del tipo di Panticapeo, d'una colonia Milesia, serve ad illustrare le relazioni della Magna Grecia con Rodi e Mileto, il di cui commercio passava per le colonie situate nel golfo di Taranto.

V.

Un contrasto brusco e impressionante con tutti i vasi finora considerati, ci offre la torzella del Museo Leccese, che porta sul manico l'iscrizione ΨAROAƧNΘ (Tav. X). Già la vernice lucida che la rico-

---

L'esemplare Egnaziano, che si trova nel monetario del Museo di Bari, mostra chiaramente che l'oggetto — preso erroneamente per una clava dal disegnatore (Garr. tav 95, 43) — doveva passare a traverso la bocca, e che a destra un pezzo di lancia pende infranto. In quanto alle altre due città pugliesi, qualche volta forse la presunzione errata e il punto di vista preso troppo basso pel disegno, hanno causata una posizione troppo alta del bastone; seppure il tipo passando da un paese all'altro non fu frainteso; p. e. Venosa, Garr. tav. 94, 18; rettamente invece 94, 17.

(1) Se Millingen, *Syll.* p. 15 ha interpretato bene i due esemplari (coll. Waddington e Gab. Kopenhagen).

(2) Cf. P. Gardner, *Types of gr. coins*, VII, 42. Brit. Mus. *Cat. Thrace*, pag. 4. Non bisogna, come fanno alcuni (anche il Furtwängler nel *lex. d. Roscher v. Gryps*) chiamare quest'animale *Löwengreif*, termine che include due sbagli; 1) manca la particolarità essenziale e caratteristica del grifo, la testa d'uccello; 2) tutti i grifi dell'arte classica, alati o no, hanno il corpo, ove sia espresso, a forma di leone.

pre, e la sua piccola dimensione, e forse più la decorazione tanto rigogliosa quanto originale, le assegnano un posto speciale ed isolato. Nessuno veramente può considerare senza piacere questi calici di fiori, palmizii e tralci, messi capricciosamente, e in mezzo ad essi il giuoco delle rane e delle anitre, una specie di acquario, che per l'immistione di spirali e per la loro applicazione capricciosa a guisa di ghirigori, acquista un carattere anche più strano. Tutto è prima graffito con diligenza e dipinto, poi, con color bianco che in pochi luoghi si è distaccato. È questo un capolavoro della fabbrica di Rugge (dove fu trovato) nel quale pare che irrompa al fine il gusto indigeno, come possiamo intuirlo un poco dai vasi di fiori dipinti in qualche tomba del paese, ed in altre tracce smarrite, oppure in forme meno pure nella più recente ceramica di Canosa, insomma dovunque la molesta e severa disposizione geometrica viene abbandonata, accettandosi dal greco pochi ornamenti. Chi specialmente consideri come i più recenti vasi Canosini, tanto gli askoi policromi a fresco (1) (sul fondo bianco), quanto quei doppi askoi e le doppie situle senza intonaco (2), si compiacciono di spargere sul ventre dei vasi i loro antichissimi segni bizzarri, ma sempre misti con elementi tardi, italo-greci: malgrado l'eleganza della nostra torzella, calcolando il gusto inoltrato della penisola, non potrà disconoscere una parentela fra questi due paesi. V'è insomma un elemento comune che non si può derivare dal greco, ma che ci rimanda in ultima analisi all'oriente, come le forme stesse dei vasi, che in quell'ultima epoca compaiono a Canosa, spotestando le classi geometriche. Può sembrare strano che si diano tali cenni a proposito di una classe così inoltrata. Ma questa punta, che fa un'epoca remota in una recentissima, la conosciamo dalle iscrizioni e dai tipi figurati dei vasi.

Se nei dettagli di questa torzella troviamo già qualche parentela coi motivi ornamentali colla grande arte della Magna Grecia, in ispecie anche oreficeria Tarantina, come si può oggi studiarla nella grande coppa di Bari, ciò non deve maravigliare tanto dopo gli appoggi avuti per la cronologia. Poichè la pittura paesana a *si-*

(1) Ved. Biardot, *Les terres-cuites grecques funèbres*, Atlante tav. 40-44.

(2) Ved. esempî nei miei 'Scavi di Canosa' (Not. d. sc. 1897) e Mon. d. Linc. 1896 tav. III.

lhouette, raggiunta una certa abilità e perfezione, doveva o spontaneamente fondersi con la maniera greca più del tempo, o rinunziare del tutto alle figure. L'una e l'altra cosa avvenne. Questa differenziazione la trovo da una parte nelle anfore greco-appule più o meno grandi, le quali adoperano ricchi ornamenti a colori pastosi per il collo ecc., e specialmente in quelle che presentano figure bianche in una edicola; dall'altra parte in quel genere che primo si chiamava roba di Egnazia e che dopo l'introduzione e relativa imitazione della vernicetta nera dominò su tutta la penisola ed anche più. L'opinione ovvia sarà che la seconda classe seguisse la strada prescritta dalla prima, cioè dalla ceramica superiore di Taranto ecc. Bisogna intanto tener conto anche del caso contrario, che cioè l'arte della Magna Grecia introducendo quel bianco, e tutti gli altri colori, si annettesse meno direttamente all'uso arcaico, che forse ad una pratica locale del paese, basata o no sui prodotti corinzî importati da Corcyra o su altri influssi di indole arcaica. A questa ipotesi o meglio impressione mia personale, che pronunzio con ogni riserva e salvo studî più ampî, mi inducono le seguenti ragioni: 1) La presenza di certe grandi anfore rozze esistenti ad Oria, che col loro intonaco bianco ed ornati semplici rossi (cancello, punti) mi ricordavano quelli dell'antico Latium che si vedono a Roma, nel Pal. dei Conservatori (1). 2) I vasi figurati d'Egnazia sopra illustrati dipinti in bianco, rosso e bruno, che anche ad un esame il più minuto non rivelano alcuna traccia di contatto con quella ceramica di lusso fiorente nei centri della Magna Grecia; ma unicamente degli influssi arcaici e magari quelli di tipi monetari. 3) La permanenza non interrotta di siffatta tecnica nella penisola, onde dipendono tutti i simili prodotti pugliesi. — La stessa Egnazia non ha mai dato alla luce esempî così perfetti ed originali come la torzella inscr. Ψαροαϟν⊙, proveniente dal centro greco-messapico, se non forse qualcuno fabbricato a Taranto (2) che si trova colà accanto alla roba provinciale. Poichè è pur troppo certo che Taranto, una volta impadronitosi anche di questa tecnica, ridusse presto le fabbriche provinciali alla condizione di imitatrici, che si vede ormai ripetere le forme scan-

(1) Stanza d. terrecotte.

(2) Cf. Museo prov. di Bari, n. 2736 da Egnazia coll. Colucci-Pinerola, n. 2468 da Taranto.

nellate metalliche di crateri con manichi a nodo, calici con manichi distanti, brocche, langelle, piccoli skyphoi, tutto nero tranne qualche ramo di foglie o grappoli bianche e gialle, con una stretta stria rosso-vino, raramente con una maschera o figura bianca o policroma. Una diramazione passata all' Italia centrale, sembrerebbero quei piatti inscritti in latino arcaico con *pocolom* ed il nome di una divinità (1): se non che le due brocche, l' una dovuta a Helbig, *C. I. L.* IX n. 258, di tipo spiccatamente Taranto-Leccese, l' altra probabilmente simile (2) ci ricondussero alle contrade Japigie del III secolo in poi.

Non manco finalmente a notare che qualcuno di questi vasi neri dipinto in bianco e giallo, porta un' iscrizione messapica; è quello frammentato descritto dall' Henzen, Bull. d. Ist., 1859, pag. 213, trovato in una tomba insieme con quel frammentato vaso di pietra, egualmente epigrafo, (v. ibid.) che dal carattere quasi arcaico dell' iscrizione Messapica sarebbe facilmente stato assegnato al IV secolo o più. Quello dipinto pare essere stato simile al cratere Bari Mus. prov. 3199 proveniente da Francavilla-Fontana, contrada di Oria, dipinto goffamente in bianco e giallo con un cavaliere e sul rovescio d' un Amorino, e di viti da ciascuna parte. Uno skyphos nero mal verniciato con iscrizione messapica, Fabretti 2987. (Cf. anche sopra p. 235, 1).

Invece l' urceolo senza ornati, probabilmente nero, trovato a Rugge 1888 (Not. d. Sc. pag. 715) porta evidentemente una iscrizione greca (3) votiva:

HRΩI OAΓX
A

riferibile all' eroe *Oaxes* (4) oppure *Oaxos* (5) della città Uxentum che malgrado la scrittura diversa delle monete AOIEN oppure

(1) Cf. Jordan, Ann. d. Ist. 1884, p. 7, n. 4 sg.

(2) Ann. d. Ist. l. c.

(3) La pubblicazione nelle Notizie, fatta da una impronta a stagno, offre HKΩI, differenza di poco momento, essendo l' iscrizione graffiata nella creta. Pare esservi una certa mescolanza dell'alfabeto greco col messapico; onde la forma R ed il X = Σ fievole (cf. Pauli *Altital. Forsch.* III 162).

(4) Figlio di Apollo, Philosteph. nel Serv. Virg. Ecl. I, 66.

(5) Steph. B. (dietro *Xenion*).

OIAN (1) non può nascondere l'affinità colla Ὄαξος Cretese. Questa iscrizione si trova al di sotto, sul fondo del vaso, scritta in cerchio in modo da lasciar l'A isolato. —

La distanza di tempo fra l'ultima torzella ed il resto diminuisce ancora se facciamo un esame degli esemplari severi e geometrici (n. 4, 6, 7) relativamente alle loro località.

Oria, famosa come rocca antica dei re Messapii, e dove si entra con la più reverente aspettativa, non ci offre che una meschina delusione. Oltre alle trozelle menzionate (ved. n. 4) non si trovano là se non quei vasi neri scannellati o no, imitazioni delle forme Tarantine, con brutta vernice, alcuni dipinti, in bianco e giallo con motivi ornamentali (testa di donna, viti amorini) goffamente copiati dai grandi vasi italo-greci. Un cratere a fig. rosse di fabbrica provinciale (2) non cambia lo stato delle cose, perchè nel medesimo sepolcro si trovò una moneta (asse) della famiglia Scribonia, colla quale caschiamo addirittura al II secolo a. C. (3). Tutte le notizie di scavi (4) ci lasciano intravedere la solita roba nera comune con pittura bianca o senza. Non sono pervenute al piccolo museo, e direi quasi per fortuna, sebbene fosse fra loro qualche torzella (Not. d. sc. 1877, pag. 129, sopra p. 206, 1). L'unica cosa che attirava la mia attenzione, oltre una lancia lunga 3 metri (Not. d. sc. 1877, pag. 335) e alle monete di rame del paese, tipo del resto conosciuto, erano le grosse anfore da acqua già accennate. Questi ultimi utensili della vita usuale, immuni, per quanto mi sembrava, dal contatto greco, potrebbero venire da sepolcri più poveri, e non precisamente da quelli ai quali appartenevano le iscrizioni lapidarie che si ammirano colà. Ma in genere non ardisco separarle dalle altre scoperte riunite nel museo. Ora poichè le monete stesse di Oria cominciano soltanto dal-

(1) Garrucci, tav. 97. Cf. B. Nogara, Iscriz. Etrusche e Messapiche p. 31, 4. Per il nome di famiglia o d'individuo però l'iscrizione sepolcrale Maggiulli n. 40: *Tabara Οαχι.*

(2) Not. d. Sc., 1877, pag. 98.

(3) Si deve trattare dello Scribonio maggiore (a. 200 a. C.: Babélon *Monnaies d. la Rép. R.* II, pag. 427, 2), poichè il minore, vissuto verso la fine della Republica (ib. pag. 426 ff.) non coniò che denari.

(4) Not. d. sc., 1877, 1878, 1881, pag. 249.

l'anno 217 (fino all' 89), resta la seguente alternativa: o i sepolcri più antichi non furono ancora trovati, seppure non furono distrutti perchè situati più in alto nella zona del castello e delle odierne fabbricazioni; oppure tutta la gloriosa antichità di questa presunta residenza è di data recente. Ora è vero che il Pais, Storia 1, 550 ha dimostrato in modo conclusivo che l'antichissima Oria od Uria dei Messapii meridionali, era situata sulla spiaggia del golfo Tarantino. Però si sente parlare di questa prima Oria ancora nel 171 a. C. quando la presente già esisteva. In tutti i modi diviene così più probabile quel che indicano i rinvenimenti del luogo, che l'acropoli ammirata da Strabone non avesse allora più di 300 anni, e magari fu fondata e fortificata in questo punto importante dell'« istmo » Taranto-Brindisino dopo la caduta della dominatrice Taranto (272). Certo è che il re dei Messapii menzionato da Erodoto colla residenza Oria o Uria e con cui gli Ateniesi del V secolo stringevano dei trattati, non può in questo luogo aver dimorato.

Ceglie Messapica (cfr. Torzelle 6-7), ci si fa innanzi con pretenzioni minori, un paese che nemmeno ha coniato delle monete. La sua situazione geografica non è così importante come quella di Oria e — dalla parte contraria, settentrionale — dell'elevata città di Ostuni, posta quasi sul mare. Che essa una volta era cinta di mura, lo sappiamo fortuitamente da buona tradizione; mentre per gli altri due paesi lo possiamo senz'altro presumere. Degli scavi in qualche modo sistematici non si sono fatti mai. Giudicando dalle informazioni prese sul luogo, pare vi si trovino soltanto vasi recentissimi, raramente con uno Messapico vicino (1), mentre le monete della Magna Grecia che s'incontrano colà in possesso privato, sono spesso di un'epoca anteriore. Lo stile severo della torzella trovata colà già è stato da noi apprezzato.

(1) Questo sarà il senso della descrizione data dal Janelli (cf. Mommsen, *Unterit. Dial.* pag. 63, 12); poichè 'rozzamente lavorato' chiamano i rapporti antichi degli scavi ogni vaso senza vernice con semplici ornati, senza che si debba pensare a creta lavorata senza ruota. Per la torzella n. 7, le circostanze di rinvenimento sembrano analoghe. Essa fu trovata da me vicino a molti vasellini recentissimi di vernice cattiva, in fondo di un magazzino, dove il tutto giaceva trascurato provenendo evidentemente da un rinvenimento fortuito. Riguardo al Mommsen-Janelli cf. anche Bull. d. Ist. 1834, pag. 55.

VI.

Torzelle arcaiche e primitive.

Invano si sono finora cercate nella penisola traccie di uno stile anteriore a quello da noi illustrato, la cui epoca difficilmente penetra molto addentro al V secolo a. C. Di classi geometriche o forse

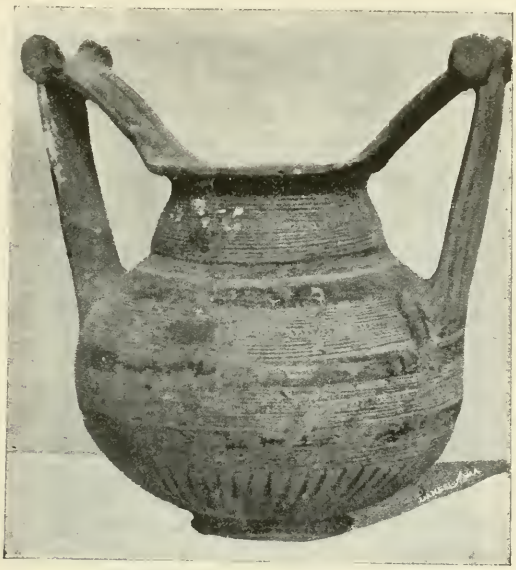


Fig. 18.

ancora più rimote, come ne ha raccolte il Viola in mostra così istruttiva e quasi completa nel Museo di Taranto, pare che qui non si siano per nulla accorti, o non le abbiano giudicate degne di conservazione. L'unico vaso propriamente geometrico, una fina tazza con manico alto biforcato (Lecce, Mus. prov., 71), anche senza l'indicazione ' Canosa ' che potrebbe essere erronea, l'attribuimmo, senza esitare, alla regione, o almeno all'arte settentrionale (1).

(1) Il materiale ed il lavoro sono di una finezza straordinaria per Canosa; ma per la forma ed il disegno resta il vaso nel Sud assolutamente isolato.

Un solo vaso, Lecce 340, (Rugge) Fig. 18, merita speciale considerazione. Esso ci mostra la torzella in uno stadio non ancora sviluppato, con rotelle soltanto alle punte dei manichi. La creta grigia sabbiosa non è ancora quella che vediamo generalmente adoperata nelle fabbriche di Rudiae; la pittura è in un bruno scuro. Ma già questo esemplare tradisce l'influenza greca, non solo per le foglie che irradiano dal fondo in forma di calice, ma anche per la decorazione puramente orizzontale di strie larghe e fini alter-

Fig. 19

nate, in cui però sono inseriti dei segni minutissimi, che nella loro irregolarità rassomigliano ora a cerchietti ora piuttosto a triangoli o ad un D (alt. senza manichi 0,19).

Non manco di notare che da questa torzella è inseparabile un'altra nello stesso museo (133), la quale evidentemente per isbaglio, porta l'indicazione 'Canosa' Fig. 19. Ad un esame attento l'argilla si mostra identica, malgrado il color rossiccio che essa ha preso, sia per cottura più forte o sia per altre circostanze, e cui male si adatta la pittura in color rosso e bruno anche esso. La forma è più inoltrata, essendo al corpo — di simili proporzioni — aggiunti i manichi con due paia di rotelle ed un piede, di profilo semplice,

piuttosto arcaico. Peraltro accorda perfettamente la disposizione delle zone, il tipo delle foglie fine e spesse alla base, e specialmente la serie di piccolissimi segni (sul collo e sul corpo), segni che qui, invece di essere vuoti, sono riempiti, avendo la forma di foglietta di edera. Dei motivi nuovi sono, nel campo incorniciato, il meandro arcaico e le rosette di punti circondate da cerchî.

Un'altra torzella di forma tarchiata ed arcaica, del resto più piccola del rimanente, anche questa colle sole rotelle superiori, ed ornata di semplici linee orizzontali (intramezzate in una zona di scarse lineette di sbiego), di disegno bruno e creta rossiccia, esiste in un'altra contrada, nella piccola raccolta del Municipio di Foggia. Per la mancanza assoluta di tale classe nella Daunia, la presenza di questo vaso avrebbe qualche significato, qualora fosse accertata la sua provenienza da uno scavo locale. Ma conviene osservare che questa raccolta, che apparteneva ad un dignitario del clero, non ha affatto carattere locale, comprendendo molti acquisti di Ruvo, ed in genere della provincia di Bari, per la quale via è capitato colà anche un vaso in forma di bicchiere, a due manichi, di fabbrica spiccatamente leccese od almeno meridionale.

Fig. 20.

Ancora un passo indietro verso l'origine della torzella ci portano altri 3 vasi del Museo Leccese, N. 322, 352, 78. La forma fondamentale è la conosciuta; l'angolo del manico sta per raggiungere il completo aguzzamento, il quale probabilmente si verificò

poi nella sua interezza insieme colla applicazione della rotella, procedimento forse ispirato a modelli metallici, per cui la rotella figurerebbe la cerniera entro la quale girerebbero i due stinchi. In una forma meno precisa e più rilasciata si riscontra questo prototipo nel vaso 2945 Mus. prov. Bari (Fig. 20), che presenta in quadri dipinti, in un modo non meno trascurato delle clepsydre incrociate, mentre sulle spalle compaiono dei rombi a cancelli. Le due tazze o pignatte Leccesi sono uguali e sono nel tempo istesso di provenienza Ruggina, la quale è indicata sopra una di esse (352). Nel campo che si distacca con cornici forti verticali, abbracciando il collo, alcuni cerchi concentrici, a distanze regolari, tirati senza compasso con un punto nel centro, circondati da punti: particolare quest'ultimo caratteristico per la regione, ove il principio geometrico non si conservava mai con tanto rigore. Attorno al collo girano dei piccolissimi cerchi con un punto dentro.

Rivolgendo poi un'altra volta lo sguardo all'oggetto di Fig. 18, si trova che concorda con esso in ogni parte essenziale, della forma e del sistema decorativo, il vaso Lecce, N. 78, Fig. 21, se non che il campo è diviso (in senso orizzontale) e che dei piccoli rombi affilati prendono il posto dei cerchietti, i quali ricompariscono però sul labbro del vaso (1). Perfino delle piccolezze, come la pittura dei manichi con dei gruppi di tre lineette trasversali, vanno d'accordo. mentre l'arco solito al disotto, qui non trovò posto, perchè è traversato da una fascia principale del vaso. Di fronte a tali somiglianze — anche l'argilla è identica ed il color bruno cupo del disegno corrisponde — piccoli dischetti sovrapposti in plastica al manico, non bastano a costituire una rilevante differenza di località, ad onta che l'etichetta porti 'Canosa'. Questi dischetti attaccati, — eredità antichissima, la quale nella Grecia propria, si è conservata più a lungo che altrove, credo, in Beozia, — compaiono è vero più frequentemente nella Daunia, cioè nei paesi più arretrati. Si noti però che nella regione settentrionale sogliono essere dipinti, ma per quanto ho potuto osservare, mai incisi come qui. In Canosa non si trovano vasi approssimativamente simili a questo gruppo, e sarebbe eccezionalmente notevole, che un vaso di fabbrica leccese fosse scavato in Canosa, e poi, senza aiuto archeologico,

(1) Sulla fotografia non visibili.

fosse di nuovo ritornato alla sua pristina origine. Ruvo e Canosa, come i luoghi più famosi di scavi, dovevano già servir nel commercio come nomi di raccomandazione, anche per oggetti trovati forse a un'ora di distanza dal Museo.

Questo gruppo di vasi si dimostra sotto ogni aspetto anteriore alle torzelle. Non v'è alcuna traccia dell'introduzione degli elementi vegetali, sebbene i geometrici stiano già per appassire. I corpi dei vasi non hanno ancora piede o l'hanno appena sensibile.

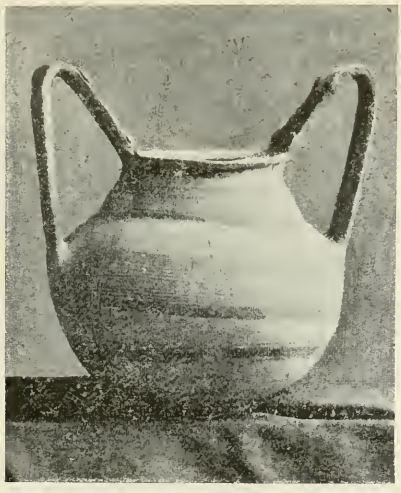


Fig. 21.

Notevole poi la forma delle labbra. Mentre questa nei vasi leccesi esaminati, e non solo nelle torzelle, sporge dal vaso orizzontalmente e resta sopra come un cerchio schiacciato di metallo, sicchè il manico forma un aggetto sul corpo del vaso, qui invece l'orlo è ancora sbiegato e stretto, sicchè il manico sembra svilupparsene in modo organico senza mutamento di angolo. Nell'esemplare più antico (Lecce 78) questa relazione organica è anche più significante e le teste di chiodi espresse plasticamente, giustificano qui il loro significato all'attaccatura del manico, dove esse si trovano, mentre quelle di sopra sembrano piuttosto degli ornamenti.

Nel momento di pubblicare quest'articolo mi portano una torzella, ultimamente scavata a Rugge, ancora umida dal terreno, esemplare adatto per molti riguardi, a chiudere degnamente le nostre

indagini (Fig. 22). Ecco un tipo di torzella sviluppata, ma a disegni puramente geometrici. La somiglianza coi due piccoli vasi Ruggini senza rotelle, spicca negli occhi, se non che i cerchi hanno dei cancelli. Vi è pero un elemento tutto nuovo, una serie di quadrati riempiti di colore, che si ritrova nella ceramica di Taranto (Tar. N. 205, 204), ma in nessun'altra regione. E così i vasi trattati da noi vanno per nuovi legami addetti al distretto il più meridionale. Quantunque possiamo essere lieti di aver rintracciato

Fig. 22.

la torzella fino a tal punto, pure la data recente attribuita da noi alla massa di simili vasi, non va scossa menomamente, perchè quegli strati Tarantini — parlo dei vasi dipinti, non la roba nera — non sono affatto anteriori alla colonizzazione greca: ciò che verrà dimostrato al suo luogo.

La forma di vaso, di cui si tratta, non pare abbia avuto il suo sviluppo a Taranto, ma nella regione da noi circoscritta, siccome d'altra parte i vasi lucani hanno quelle rotelle attaccate alle anse in modo poco organico, e in un senso più decorativo che costruttivo, vale a dire in posti ove non possono essere originali. I Japigo-Messapî ridotti finalmente ad esistenza coloniale e da

meteci non hanno lasciato definitivamente Taranto che nelle lotte del secolo quinto. Uno di questi ultimi *meteci* avrà plasmato la goffa torzella n. 8 del nostro elenco.

Conclusione.

Ho attribuito questa classe di vasi, qualunque ne sia la sua importanza, insieme alle sue affini, ad una certa civiltà regionale, che possiamo chiamare Messapica. Questo nome andò imponendosi sempre più nella penisola; nell'epoca ellenistica lo troviamo fisso e stabilito, e ristretto negli stessi confini da noi delimitati per i vasi e per le iscrizioni. Figurano colà nell'epoca Romana, vicino ai Messapî, soltanto i Salentini, i quali fin dai tempi remoti occupavano alcuni luoghi del paese. I Calabri, popolo di esistenza sempre poco concreta, spariscono, mentre il nome dei Japigî, prima tanto esteso, anche oltre l'Apulia, sfuma sempre più in un concetto geografico. Il Lenormant denominava i nostri vasi, per quanto li conosceva, Japigî; e con lo stesso diritto potrebbesi parlare di iscrizioni Japigie. Però, quantunque oscillino i due nomi, Japigî e Messapî, nella tradizione, la cui critica non spetta a questo luogo, pure in un punto, come già ha rilevato il Pais (Storia, I 343), esiste piena armonia. Nelle citazioni relative alla lingua, gli antichi non parlano mai di una lingua Japigia, ma sempre della Messapica. L'unica apparente eccezione di un autore latino (Festus), il quale nomina i Salentini, non ha gran peso, perchè la fonte dalla quale la notizia era desunta, non trattava della lingua ma del culto, pel quale si riunivano facilmente popoli tanto vicini. Si potrebbe opporre che tutte quelle glosse rimontavano forse ad una fonte comune: il Mommsen pensava a Seleuco. Intanto la stessa menzione più antica, quella di Herod. VII, 170, che suole offrire la maggiore difficoltà, secondo la quale certi emigranti Cretensi *ἀντὶ Κρητῶν γενέσθαι Ἰήπυγας Μεσσαπίους* ci costringe per l'analogie come I, 146 *Λωριεῖς Ἐπιδαύριοι* (1), a riferire uno dei due nomi alla sola lingua. Questa relazione dei due concetti, l'uno più ampio, l'altro più ristretto, balza fuori, quasi, dal seguente luogo di Tucidide, VII, 33, interpretato da altri più precisamente che dal

(1) Cf. Busolt, *Griech. Geschichte*, I², p. 383.

Pais. Se colà gli Ateniesi nella loro spedizione Siciliana, prima di arrivare a Metaponto, prendono a bordo una schiera di arcieri indigeni *ἀκοντιστάς τέ τινας τῶν Ἰαπυγίων πεντήκοντα καὶ ἑκατὸν τοῦ Μεσσαπίου ἔθνους*, ciò non significa forse 50 dei Japigi e 100 dei Messapî, bensì 150 dal paese Japigio o dalle tribù Japigie, come pure intende Ateneo III, 108 (*τῶν ἐν Ἰαπυγίᾳ*), parafrasando il luogo di Tucidide.

Il fatto che gli Ateniesi scelsero la loro schiera ausiliare tra i Messapî, dipende da questo, che, durante il V secolo avevano essi stretto, a ripetute volte, con questi ultimi dei trattati commerciali, particolare che a sua volta dipendeva in parte facilmente dalla favorevole posizione della penisola, in parte però dal carattere del popolo, sia per la sua maggior attività, sia per la sua affinità coi Greci. Infatti, mentre i nomi dei Japigî, Salentini, Peucetî, Pediculi, Dauni, restano strettamente aderenti al locale italico, e le loro traccie anteriori non si possono rinvenire senza difficoltà, col nome Messapios, *Μέσσαπος*, *Μέταβος* c'imbattiamo invece nei paesi più vari del mondo classico, come nome di monti, fiumi, città, nella Locride, Etolia, Elide, Creta ed in Metaponto. Come parenti loro più affini si considerano oggi giustamente i Locri, coi quali pare che rimanessero in contatto anche nella Magna Grecia, tanto da prendere da loro anche la scrittura. Bisogna considerare che anche i Locresi nel loro primo stadio sono ricordati come semi-greci, messi insieme con Cari e Lelegi, conservanti parecchi tratti mezzo barbari. Probabilmente la loro lingua del tempo in cui essi incominciarono ad occupare la contrada quasi fino al Ptoion ed al monte Messapios, non ci sarebbe meno incomprensibile di quella delle iscrizioni Messapiche, oppure della lingua parlata dagli Albanesi, che oggi dimorano nella Locride, trovandosi sulla via di ellenizarsi ugualmente come già hanno fatto i loro fratelli nel Peloponneso. Ma mentre i Locresi si immergevano interamente nell' ellenismo, la razza Messapica nella sua massa si partiva dai suoi domicilî situati nella Grecia settentrionale e media, e si rivolgeva nell'Apulia, conservando così la sua lingua peculiare, che quindi, al pari della leggenda, si tocca qua e là con quelle della Grecia del nord.

Quanto territorio abbiano originariamente occupato i Messapi dell'Apulia, che dovevano dividere in tal caso con altre tribù, come anche fin all' ultimo coi Salentini nella penisola, sono delle que-

stioni difficili, e che escono dai limiti dell' epoca di cui si tratta in questo capitolo. Certo è che, se in quest'epoca più storica, noi troviamo i Messapî concentrati nella provincia delimitata, cioè nella penisola sola, non dobbiamo ritenere perciò le contrade centrali e del nord più avanzate per la cultura. Finchè si ritenevano per appuli i bei vasi Ruvesi, si poteva riguardare l'Apulia come una vera parte della Magna Grecia, cioè come una provincia nuovamente sbocciata della cultura Greca. Ma oggi sappiamo, pur troppo, che spesso quello che vi è colà di più piacente è attico o tarantino, con forse qualche aggiunta di Campania; e che le imitazioni locali, le quali forse non cominciarono prima che cessasse l' importazione attica, cioè dopo la guerra del Peloponneso, non subito probabilmente, si distaccano molto dai loro originali, quantunque allora la conquista della nuova tecnica a vernice nera con figure rosse segnasse un gran progresso ed accrescesse prestigio al paese. In fine la Daunia, la quale nel IV secolo av. Cr. aveva ancora il tatuaggio, perdurava in una condizione che non si può chiamare se non barbarica, dalla quale essa si scosse soltanto verso il 300 av. Cr. Ma mentre queste due provincie, che troviamo anche nella storia talvolta alleate, rimangono prive di cultura, fino all' avvento comunque limitato della cultura greca e verosimilmente anche di molti greci, la penisola meridionale poteva conservare la sua indole Messapica, svilupparla e fecondarla sempre colla vicinanza dei popoli loro affini e più inoltrati, per non parlare delle città puramente greche, come Rudiae, la quale diede all' Italia il suo più antico poeta. Forse una stregua per la cultura dei tre distretti ci è offerta dai vasi attici, che compaiono in Lecce colle figure nere e collo stile severo delle figure rosse, in Ruvo in uno stadio un po' più avanzato, mentre mancano del tutto in Canosa (1), la quale ci mostra solamente della merce italo-greca. In tutti modi il re dei Messapii, con cui gli Ateniesi, se non prima, certo dalla metà del V secolo (2)

(1) La *lekane* attica a fig. r. di stile sciolto, con iscrizioni (Heydemann coll. S. A. 311. Bull. Nap. N. S. I tav. 3), la quale si dice trovata a Canosa, forma riscontro esatto al n. 316 ivi, trovato a Fasano. Bull. Nap. N. S. II 6, pag. 125. Questo vaso dunque, se la sua provenienza è tale, deve essere venuto a Canosa per la via che abbiamo congetturata, dal meridionale. Lo stesso varrebbe anche per qualche vaso ruvese più antico.

(2) Helbig, Bull. d. Inst. 1881, pag. 180.

si trovarono in rapporti commerciali, non può aver risieduto in Ruvo, nè il dominio Messapico essersi esteso fin là. Già allora la residenza deve essersi trovata in qualche luogo del Sud, sebbene non in Oria (v. sopra pag. 241); ed è ovvio il sospetto che i prodotti Attici, senza approdare a Brindisi od Egnazia, proprio per mezzo del commercio Messapico si estendessero più al Nord, specialmente a Ruvo, residenza Peucetica.

Questi cenni preliminari ho creduto di dover dare, per delineare anzi che per sciogliere alcuni dei molti problemi esistenti.

Bari.

M. Mayer.

FORME FITTILI AGRIGENTINE

(Tav. XI).

I.

Leggendo la *Verrina* IV di Cicerone (1), non può passare inosservato il fatto che i Siciliani erano in quel tempo ricchissimi di artistico vasellame di argento, ornato di *emblemata* e di *crustae*; e che l'uso e l'amore dei Greci di Sicilia per questo genere di vasi era grande e diffuso. Che di questi tesori artistici nessun avanzo, ch'io mi sappia, sia pervenuto, in Sicilia, fino a noi, si spiega benissimo: vuoi per le ruberie di Verre, vuoi per l'impoverimento della Sicilia sotto i Romani, vuoi anche, e principalmente, perchè gli oggetti artistici di metallo nobile sono più facilmente destinati a trasformarsi e a sparire. Fortune eccezionali per la storia dell'arte sono i tesori trovati dal Bernay in Normandia, quelli provenienti dalle tombe dei re bosporani, quelli di Pompei, di Caere, di Hildesheim, e l'ultimo, cronologicamente, di Bosco Reale (2).

Ma dovunque, nell'antichità, era diffuso l'amore per i *toreumata* ivi sorgeva ed acquistava importanza commerciale e non raramente artistica l'industria imitatrice dei figuli, che dai prototipi metallici, accessibili soltanto ai favoriti dalla fortuna, sapevano copiare vasi fittili, che di quelli avessero la forma, i rilievi, e talvolta anche, congiunto o no con la varietà dei colori, lo splendore

(1) *Act.* II, *lib.* IV; e propriamente, per quanto riguarda le ruberie di vasi artistici, i capp. 1-24.

(2) Cito, s'intende, i principali. Una statistica completa dei vasi di metallo manca, essendo ormai troppo vecchie le enumerazioni dell'Arneth, *die antik. Gold- und Silbermon.* (1850), e del Lenormant in *Gaz. d. Beaux-arts* (1869 2, 410).

dell'argento o dell'oro, ottenuto mercè l'indoratura e l'inargentatura.

Le fonti letterarie che più minutamente ci informano sull'arte e sull'industria dei vasi nell'antichità, nulla, o quasi, ci dicono di questa tendenza imitatrice di un popolo, per il quale l'appagare l'innato sentimento del bello era un bisogno imperioso; di un popolo che sconobbe, quasi completamente, la distinzione che i moderni fanno fra la grande arte e l'arte industriale (1). Polluce, quando parla delle *ἀργυρίδες φιάλαι* (IX, 502 *a*, *b*), tace delle imitazioni fittili; e così Plinio, benchè faccia comprendere che le opere fittili in genere siano state escogitate dagli uomini, per il bisogno di surrogare i costosi metalli (2).

Solo Ateneo, in quel libro XI, che assai più importante sarebbe per gli archeologi, se il dotto grammatico di Naukratis, piuttosto che abbondare in citazioni di poeti in cui casualmente ricorra la menzione di questa o di quest'altra specie di vaso, ci avesse dato maggiori notizie sulle fabbriche, sui commerci, sulle forme stesse dei vasi — parlando, a proposito della *κύλιξ*, delle fabbriche di Naukratis, ci dice che ivi alcuni vasi speciali *βάπτονται εἰς τὸ δοκεῖν εἶναι ἀργυραῖ* (3). Ma le parole che precedono quest'ultime ci lascian capire che Ateneo non parla veramente di vasi fittili a rilievo. Quindi questa testimonianza letteraria va intesa con discrezione; e non credo vi si possa fondar su un'ardita supposizione, di cui, a suo luogo, discuteremo (4).

Ma assai più preziose e più esplicite testimonianze, per questa oramai indiscussa provenienza dei fittili a rilievo da prototipi metallici, sono per l'archeologo gli stessi vasi antichi, i quali ci svelano che l'imitazione risale già al VII secolo e forse anche prima.

Sorprende però che nella distribuzione geografica dei vasi a rilievo di epoca ellenistica, la Sicilia sia tanto scarsamente rappresentata. E mentre ferve ancora la discussione scientifica sui

(1) Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque* I (prefaz., pag. V).

(2) Plin., *N. H.* XXXV, 46.

(3) Athen., XI, 480 E.

(4) Alludo ad un'opinione dello Schreiber, *die alexandrinische Toreutik* (Lps. 1894) pag. 163. (Estr. dalle *Abhandl. d. phil. hist. cl. d. Kön. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch.* B. XIV). Avverto che tutte le citaz. di questo libro importantissimo sono fatte con la numerazione delle pagine dell'estratto.

nomi, sulla tecnica, sullo stile, sulla cronologia, dei vasi a rilievo, dai più antichi alle ceramiche Aretine, viene in buon punto, com'io spero, la conoscenza di un insieme, forse unico, di matrici fittili agrigentine, che porteranno un notevole contributo alla risoluzione delle questioni alle quali ho accennato, e alla conferma dell'opinione espressa in principio: che l'imitazione fittile, cioè, seguisse di pari passo la diffusione dei ricchi vasi metallici.

Prima di descrivere queste matrici, mi si consenta che, riassumendo e mettendo a profitto le migliori e più recenti pubblicazioni in proposito, esponga brevemente le mie idee sulla svariata classe dei vasi greci a rilievo, perchè, senza questa necessaria introduzione, male mi farei comprendere nell'illustrare le matrici di cui ho fatto cenno; e, ad ogni momento, troveremmo la via irta di difficottà. Anche il Dragendorff, il più recente illustratore di un tal genere di ceramiche, principalmente di quelle romane, sentì il bisogno di orientarsi, prima di parlare delle seriori fabbriche romane di fittili a rilievo. Ma egli trattò la questione dal suo punto di vista; io dal mio, e tenendo di mira gli oggetti che devo illustare (1).

A maggior conferma del prototipo metallico, giova qui far menzione che il Lenormant vide in Terra d'Otranto alcuni elmi di terracotta, decorati a rilievi di stile bello, riproduzioni di splendidi originali metallici, ed uno anzi ne pubblicò (2). Dunque cotesta imitazione fittile non era soltanto in uso per i vasi, ma anche per altri oggetti, specialmente ornamentali. Per i vasi, però, essa è più antica e più diffusa. Il vasaio sente sempre il bisogno di imitare, e quando ancora i metalli non sono conosciuti, o sono soltanto scarsamente diffusi, egli ad Hissarlik, al Dipylon, a Castelluccio, imita, con la rozza pittura, i canestrini, i cestelli ed altri recipienti di paglia e di vimini (3).

(1) Dragendorff, *Terra sigillata.* (Estr. dai *Jahrb. d. Ver. von Altertumsfreunden im Rheinl. Heft* 96). Anche per questo libro le citazioni si riferiscono all'estratto. Una più recente pubblic. sulla *terra sigillata* è quella del Siebourg, *ital. Fabriken « Megarischer » Becher* (in questo Bullettino XII [1897] pag. 40-55). Ma, per lo scopo della nostra ricerca, essa non ha importanza.

(2) *Not. archéol. sur la terre d'Otrante* in *Gaz. arch.*, 1881-82, pag. 99 seg.

(3) Vedi, per tutti, P. Orsi, quattro anni di esplor. Sic. (Parma, Battei, 1894) pag. 225.

Succede poi la tecnica imitatrice del metallo. La sagoma d'una grande parte dei vasi micenei seriori mostra già una forte influenza di originali metallici; e questa stessa imitazione troviamo in una prochoos di Thera, conservata nel British Museum, e derivata certo da un originale fenicio (1), e in un vaso di forma strana, del Louvre (*Sal.* A. 396), proveniente forse da Rodi (2). La troviamo ancora nell'antica ceramica corintia (3); e sappiamo che nel fiore della pittura vascolare greca uno dei grandi maestri, Nikosthenes, si compiace di ornare con figure a rilievo l'imboccatura de' suoi vasi, e nella stessa forma svelta e slanciata, nella sottigliezza delle anse s'inspira direttamente ad esemplari metallici. Ma questi esempî, che chiameremmo sporadici, e ai quali ben altri si potrebbero aggiungere, non hanno che un'importanza secondaria, dinanzi ad intiere classi di ceramiche a rilievo, che formano, per tecnica, per stile, per epoca, altrettanti gruppi a sè, benchè unico sia il principio da cui movono.

In uno dei più antichi di questi gruppi, la Sicilia — ci preme farlo notare — occupa, secondo crede un illustre archeologo moderno, un posto segnalato. Era in Sicilia, infatti, e principalmente a Siracusa, che si fabbricavano, come crede il Loeschcke (4), quei grandi *πίθοι* ornati agli orli di rilievi, che ci presentano tutti i motivi, in parte orientalizzanti, comuni nella ceramica corintia primitiva della 3ª e 4ª fase stabilite dall'Orsi (5), e che sono indiscutibilmente imitazioni dei vasi di bronzo di Corinto, importati nelle colonie doriche di Sicilia. Questi *πίθοι*, di cui gran parte furon trovati a Caere (6) e in Sicilia (7) e a Taranto (8) e nella

(1) Rayet et Collignon, *histoire de la céram. grecque* (Paris, 1888), pag. 53 seg., fig. 29.

(2) Pottier, *vases antiques du Louvre* (Paris, 1897), pag. 17, tav. XIII.

(3) Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 68, fig. 35.

(4) Loeschcke, in *Arch. Zeit.* 1881, p. 44 seg. Cfr. Dumont et Chaplain, *céram. de la Grèce propre* I, 192 (Pottier, *scrips.*). Lenormant in *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 182, e 1883 pag. 57. Rayet et Collignon, o. c., pag. 340 seg. etc.

(5) La necropoli del Fusco (estr. dalle Notizie degli scavi, aprile 1895), pag. 8.

(6) Pottier, *vas. ant. du Louvre*, Tavv. 36-38.

(7) Kekulé, *die Terrac. von Sicilien* pagg. 50-54, tav. LV-LVII, e tav. LX, 1, 2.

(8) Lenormant in *Gaz. arch.* 1883, pag. 57. Nel momento di correggere le bozze, mi arriva l'estratto di un'importante pubblicazione del von Duhn,

Grecia propria, formano tutta una classe di ceramiche imitate dal metallo, e se non la più antica, come crede il Rayet (o. c., pag. 341), certo fra le più antiche. Alla medesima industria vorrei per poco riconnettere i rilievi arcaici di cassette (*Kastenreliefs*) (1), i quali provengono pure da matrici, ed hanno soggetti analoghi ai rilievi dei *πίθοι* (sfingi, frise di animali lottanti, etc.).

Nei secoli che vanno dal VII agli ultimi anni del IV, l'industria dei vasi a rilievo dovette necessariamente cedere dinanzi al sempre maggiore incremento e alla diffusione del vasellame dipinto; ma certo non scomparve del tutto; perchè la coesistenza delle due industrie, una più fiorente, l'altra meno, oltre ad essere un fatto generale e spiegabilissimo, ci è attestata da sicure testimonianze monumentali (2). Se poi si aggiunge che la conoscenza dei vasi greci a rilievo della fine del IV secolo e di quelli del III è nella scienza piuttosto recente, e che, nel III stesso e più nel II e nel I secolo, le così dette fabbriche etrusco-campane prima, e quelle di Arezzo poi, spargono i loro prodotti un po' da per tutto e dànno la stura a fabbriche in altre parti dell'Italia e del mondo romano, si trova l'origine dell'oramai vieta opinione che i vasi a rilievo, esclusi quelli etruschi di bucchero nero (3), fossero tutti di origine e di fabbrica romana (4). Laddove a questo genere d'industria, essenzialmente greco, le nostre matrici dànno, se non prove novelle

---

Antichità greche di Cotrone ecc. (Not. degli scavi, agosto 1897, p. 343 segg.), dalla quale si apprende che i frammenti di *πίθοι* con rilievi a stampo furono anche trovati nella valle del Crati. Due di questi frammenti sono riprodotti e illustrati dal prof. v. Duhn a pag. 537, con importanti osservazioni sullo stile dei rilievi.

(1) Kekulé, *o. c.*, pag. 46-49.

(2) Kelebe corintia del V secolo, che ha, in rilievo, una rappresentazione delle imprese di Herakles, pubblic. dal Furtwaengler, *die Sammlung Sabouroff*, tav. 74, 3.

(3) Non rientra nel piano di questa rapida rivista parlare dei vasi di bucchero nero, benchè la loro tecnica sia analoga a quella dei vasi a rilievo greci. Si sa poi che essi conservano, con grande persistenza, i motivi arcaici orientalizzanti, dovuti alle relazioni commerciali coi Fenici.

(4) Oramai non c'è più chi dubiti sull'origine greca dei vasi a rilievo. Vedi, fra gli scritti più importanti in proposito, Pottier, *vases à reliefs proven. de la Grèce* in *Monum. gr.* etc. 1885-88, pag. 43-59. Dumont et Chaplain I, pag. 393. Rayet et Collignon, 359 segg. etc.

(di esse non c'è più bisogno) nuovo lume, per la tecnica e per la cronologia. E questo fatto è tanto più interessante per la Sicilia, in quanto, dall'epoca dei rilievi sull'orlo dei πίθοι del VII secolo, non avevamo più che pochissime tracce di un'industria artistica, degnissima di considerazione.

Già la coesistenza, non solo delle due industrie separatamente, ma anche di entrambe su uno stesso vaso, la troviamo nel famoso aryballos di Kertsch, dipinto ad un tempo ed ornato di rilievi, il quale appartiene alla metà del IV secolo, ed è indiscutibilmente attico, come dimostra l'inscrizione con la patria dell'artista (1). Cito l'esempio più famoso, e che è come il tipo di un'intiera classe di simili vasi, in cui, al più, si potrebbe distinguere la diversa proporzione che nell'impiego della pittura e del rilievo l'artista ha conservato, ora adoperando il rilievo per tutti i personaggi della rappresentazione propostasi, ora limitandolo ai personaggi principali, e dipingendo i secondarî. E per questa confusione della pittura col rilievo non è inutile ricordare le anfore così dette a mascheroni nella categoria dei vasi apulici, o tarentini, come piacque chiamarli al Lenormant (2).

Ancora più si avvicina alla tecnica a rilievo, per la quale dovettero servire le nostre matrici, una classe di vasi assai belli e assai significanti nella loro derivazione puramente metallica; classe di cui il più splendido esemplare è la famosa idria trovata a Cuma, oggi, come ognun sa, al Museo dell'*Eremitage* di Pietroburgo (3). Nella distribuzione geografica di questa specie di vasi, si sa che l'Italia meridionale, Cuma e Capua specialmente, occupa il primo posto; e per le conclusioni a cui arriveremo, ciò è notevolissimo, benchè si sappia che vasi simili furono trovati nell'Attica, nonchè nella Cirenaica e a Rodi (4). Basterà, in questa rapida rassegna, appena una fuggevole menzione della ceramica etrusco-campana, che pur essa s'inspira ai prototipi metallici, ed è greca nella sagoma e nei motivi ornamentali. Ma non lasceremo passare inos-

(1) Vedilo pubblic. in *Compte rendu* (1866) pag. 144 e tav. IV.

(2) Vedi *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 102. L'ammette anche l'Helbig in Bull. dell'Inst. 1881, p. 201.

(3) *Compte rendu* 1862, tav. III. Cfr. Stephani, *Vasensammlung der K. Ermitage*, n. 525, ed altri.

(4) Rayet et Collignon, pag. 269 seg.

servata l'importanza che hanno per la nostra ricerca i vasi caleni. Benchè il nome di questi vasi accenni, come ognun sa, a provenienza romana, e romani siano gli artisti che lasciarono su gran parte di essi la loro segnatura, non v'è ora archeologo che metta in dubbio la greca origine di questa industria, passata poi a fabbriche stabilite in Italia. Ma il Dragendorff, nel lavoro già citato (pag. 8 segg. dell'estr.), ha arrecato notevoli contributi alla questione dei vasi caleni, studiandone lo stile, la distribuzione geografica, la provenienza (1). Nessun'altra categoria di vasi a rilievo, oltre quelli inargentati o dorati, ci dà una più chiara idea del prototipo metallico da cui siffatta ceramica deriva, e dell'uso a cui erano destinati i rilievi ottenuti dalle nostre forme; specialmente se si considera la seconda classe, stabilita dal Dragendorff, quella, cioè, in cui il rilievo, molto spiccato, è lavorato a parte, e forma un vero emblema sul fondo del vaso, come nelle patere d'argento e nei coperchi degli specchi di bronzo.

Per quello che dirò su due maniere diverse di tecnica da me supposte, ha un'importanza relativa e minore, certo, che per i vasi caleni, fermare la nostra attenzione sui vasi così detti megarici. greci indiscutibilmente e di epoca ellenistica, come chiaramente dimostrano i soggetti rappresentati nei rilievi (2). Non è questo il luogo di soffermarci sui destini ulteriori dell'industria della ceramica a rilievo. Dopo lo studio coscenzioso del Dragendorff si possono chiaramente seguire queste varie fasi, attraverso le fabbriche di Olbia, di C. Popilio, di Arezzo — dove acquista grande importanza, specialmente per la finezza e per i soggetti classici del

(1) Nelle conclusioni di questo lavoro tornerò sul tal questione, molto interessante.

(2) La storia del nome di questa categoria di vasi a rilievo è abbastanza lunga. Già il Körte in Bullett. dell'Inst. 1877, osservava che la denominazione di vasi samî è convenzionale; e prima l'Helbig; B. d. I. 1868, p. 115 aveva espresso un'opinione, ora insostenibile, sulla provenienza di queste stoviglie. Si sa, poi, che la menzione di *vasa samia* trovasi negli scrittori romani (Plauto, Plinio, e, assai più tardi, Isidoro di Siviglia). Essa, intanto, è adottata da uno dei più recenti illustratori di una classe di tali ceramiche, il Robert (*homer. Becher*) in *L.es Programm z. Winckelmannsfeste*. Berlin, 1890, p. 4. Egli chiama poi i prodotti delle fabbriche italiane col nome di *vasa arretina* o *campana suppellex*. Vedi, del resto, per ogni altra notizia in proposito, il Dragendorff, *o. c.*, p. 11 segg.

rilievo, la fabbrica di Perennio — e poscia attraverso le fabbriche di Puteoli, di Modena e delle provincie dell'Impero, fin verso il VI secolo dopo Cristo.

Benchè l'industria, nella sua origine e nel suo complesso, sia unica, pure maggiore analogia hanno con le nostre matrici, oltre gli *emblemata* dei vasi caleni, i rilievi dei vasi indorati o inargentati; conosciuti ancora male per lo scarso numero di esemplari pervenuti fino a noi, ma certo destinati a surrogare più direttamente i ricchi originali metallici.

Si sa che la maggior parte di questi vasi proviene dalla Magna Grecia. Gli esemplari più generalmente conosciuti sono: l'anfora del British Museum, proveniente dall'Apulia, con rappresentazione di Amazzonomachia, simile a un'altra che si conserva al Louvre (1); i vasi trovati fra Bolsena ed Orvieto, e pubblicati dal Klügmann. Uno di essi è una replica dei due or ora menzionati (2). Tre rappresentazioni, adunque, perfettamente simili di combattimento fra Greci ed Amazzoni, motivo assai diffuso nei rilievi dei sarcofagi, i quali, insieme coi rilievi delle tre anfore, si riferiscono certamente ad un originale della grande arte. Fatto notevole codesto, perchè uguali osservazioni dovremo fare, a proposito delle nostre matrici.

Tre tazze, fra i vasi illustrati dal Klügmann, imitano le *ἀργυρίδες φιάλαι*; e sono ornate nel centro di rilievi lavorati separatamente e ritraenti scene del mito di Herakles.

Un'altra coppa, argentata e smaltata, proveniente da Villanova, illustrata dallo stesso Klügmann, ha una rappresentazione di una caccia all'orso (3). Aggiungiamo i due vasi a rilievo dorato, provententi da Taranto, ed illustrati dal Lenormant (4). Giova qui fare anche menzione di altri vasi argentati, provenienti da Bolsena, e che hanno rappresentazioni di Herakles col leone nemeo, e di Galatea sopra un mostro marino (5).

(1) La prima pubblic. dal Minervini in Bullettino archeologico ital. I, pag. 161, tav. I, 1. Per la seconda, vedi *Catal. Campana*, cl. IV, ser. 12, n. 24, pag. 41. Cfr. Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 351.

(2) Klügmann, vasi fittili inargentati, in Annali dell'Inst. 1870, pag. 1 e segg. Tavv. A, B, C.

(3) Pubblic. in Annali, 1871, tav. d'agg. Q.

(4) *Not. archéol. sur Tarente* in *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 179.

(5) Notizie degli scavi, 1885, pag. 245 [De Stefani]. Altri, ivi, 1896,

Nè privo d'importanza, in questa rapida enumerazione che servirà di substrato alle mie considerazioni, sembrami il fatto che il Martha riconobbe in tre piccoli rilievi, con avanzi di doratura, provenienti da Corinto, *des appliques* che conservavano tracce di saldatura nella parte posteriore (1).

I soggetti (ragazzo alato, su di un cavallo lanciato a tutta corsa; becco che corre; maschera di Medusa) concordano in parte, e forse sono di poco posteriori, a quelli che generalmente si trovano su questa categoria di vasi.

II.

Alle ceramiche a rilievo si devono, dunque, riconnettere le matrici di Girgenti, mercè le quali si scrive un nuovo capitolo nella storia della ceramica siciliana, per quel che riguarda le fabbriche locali delle colonie greche dell'Ovest. Che cosa, infatti, conoscevamo prima, che potesse ascriversi all'arte dei vasi a rilievo non arcaici, e più propriamente di età ellenistica? Nella grande raccolta che delle terrecotte di Sicilia fece il Kekulé, ben pochi sono i materiali che offrano un'utile analogia con le nostre matrici, e, in genere, coi vasi a rilievo. Lo stesso frammento di vaso con scena di danza, trovato in Akradina nel 1824, e conservato nel Museo nazionale di Siracusa (2), è attribuito dal Kekulé alla fine del V, o al principio del IV secolo; e non senza ragione, se si considera bene lo stile e la tecnica assai diversa di quella che troviamo negli emblemata dei vasi caleni e nei rilievi dei vasi dorati o inargentati. Utile confronto offre invece la testa ornamentale, per manico di vaso, anch'essa del Museo di Siracusa, pubblicata dallo stesso Kekulé (Tavola 58, 2), assai simile a quelle proprie della toreutica alessandrina, e di cui alquante possono vedersi nel libro dello Schreiber, sopra citato.

---

pag. 389 dalla località detta Poggio Sala: mascheroni, Herakles con Athena, con Hera, con Omfale e Nike frammezzo.

(1) Martha, *fig. corinth. en terre cuite* in *Bull. de corr. hellén.* 1879, pag. 32.

(2) Kekulé, pag. 53 e tav. LVIII, 1.

Gli altri rilievi di vasi non arcaici, pubblicati dal Kekulé, sono i seguenti (pag. 53 segg.):

1°) Vaso già della collezione Campana, oggi al Louvre (Tav. 59). Il catalogo del Museo Campana, pag. 20, 141, così lo descrive: « Grande tazza con bassorilievi di bellissimo stile, rappresentanti varie figure di Venere Anadiomene ..... Si scorge dalle molte tracce rimastevi come in origine tutto fosse ricco di colori e di dorature ».

Proviene probabilmente da Centuripe. Ed è notevole, osservo io, che moltissimi, se non tutti i frammenti siciliani a rilievo hanno la medesima provenienza. Da Centuripe, del resto, provengono tutte le terrecotte di stile bello e di età ellenistica, che invano si cercherebbero negli altri centri archeologici della Sicilia.

2°) Quattro frammenti a rilievo, ora al Museo di Berlino, disegnati in Panofka, *Teracott. d. kön. Mus. zu Berlin,* pag. 157, tav. 63. Provengono da Centuripe.

3°) Due frammenti, ora al Brit. Museum, disegnati in Kekulé, *o. c.*, pag. 54, figg. 116, 117. Descritti dal De Witte, *descript. des antiq. Durand,* pag. 363, n. 1559. Sono ricchi di bassorilievi dorati; e rappresentano I: Testa di Medusa, circondata da rosoni e Amorini; II: Lo stesso; fra gli ornati si osservano anche alcuni serpenti. Provengono da Centuripe.

4°) Due frammenti, anch'essi a rilievo dorato, del Museo Biscari di Catania.

5°) Vaso con Gorgoneion dipinto in rosso e giallo e con tracce di doratura. Proviene da Centuripe. Trovasi al Museo di Karlsruhe.

6°) Coperchio di vaso, con bordura dorata e testine di leone a rilievo; ora al Brit. Museum. Descritto dal De Witte, *descript. des antiq.* etc., pag. 363, n. 1558. Disegnato in Kekulé, pag. 55, fig. 118.

7°) Vaso già della collez. Pisani, con orlo a rilievi (teste di leone), disegnato *ibd.*, pag. 55, fig. 119. Proviene da Centuripe.

8°) Vaso già della collezione Durand, (De Witte, *o. c.*, pag. 362, 1554), con rilievi di triglifi e di piccoli Amorini dorati. Proviene da Centuripe.

Questo lo scarso materiale raccolto dal Kekulé; materiale che ha, solo in parte, analogia con i veri vasi a rilievi dorati; ma che

ho voluto qui enumerare, per riunire in unico *corpus* tutto il materiale di ceramiche stampate non arcaiche, proveniente dalla Sicilia. Una ricerca accurata nei due Musei di Palermo e di Siracusa, per vedere se altro materiale analogo vi fosse entrato, dopo la pubblicazione del Kekulé, mi ha dato risultati negativi (1).

III.

Ma nel luglio del 1894 uno di quei pericolosi frugatori di oggetti antichi, un moderno *τυμβωρύχος*, come tanti ne nutre la già greca Girgenti, in barba alla legge e alla Direzione del Museo nazionale di Palermo, scavando in una campagna un po' al sud del così detto tempio di Castore e Polluce, trovò, in mezzo a rottami di ogni genere, che andarono disgraziatamente dispersi, diciannove matrici fittili, che il signor Alfonso Celi fece comprare, per poche lire, dal Municipio. Si conservano nel Gabinetto archeologico, di cui il Celi, caldo amante delle cose della sua patria, è direttore.

Lo stesso operaio aveva trovato due anni prima, in un luogo poco discosto, alcune terrecotte che non vidi, perchè vendute, come afferma l'operaio, a forestieri; e un pezzo veramente unico: la grande matrice di maschera arcaica, che pubblico innanzi, insieme con l'altra matrice di statuetta arcaica, anch'essa allora ivi stesso trovata. Entrambe furono subito acquistate dal signor Celi, per il Gabinetto archeologico.

Nel novembre del 1895, mandato dal Governo professore nel Real Liceo-Ginnasio di Girgenti, vidi quelle matrici, e ne rimasi impressionato. Ma distratto ed assorbito da altre cure, e mancando anche dei mezzi opportuni, non pensai a pubblicarle. Fu nella susseguente primavera del 1896 che la mia buona fortuna mi fece conoscere l'illustre professore F. von Duhn, ivi venuto a capo della comitiva di professori del Gran Ducato di Baden.

(1) Il Museo nazionale di Palermo possiede, ancora inedita e non esposta, una collezione di matrici selinuntine per statuette, alcune delle quali sono degne di studio. Di non arcaico, dopo la grande pubblicazione del Kekulé, c'è una matrice, assai ben conservata, che credo destinata a decorare le antefisse degli *ἡγεμ. καλυπτῆρες*. Rappresenta un Gorgoneion di un tipo caro all'arte ellenistica (*der pathetische Typus*, del Furtwaengler, in Roscher's *Lexikon* I, 1724). Proviene, forse, da Centuripe.

A lui, come a maestro, indicai le matrici; ed egli, riconosciutane l'importanza ed apprezzatone il valore, assai meglio ch'io non avessi fatto, stimò quel ricco materiale degno di essere pubblicato, e volle che una tale illustrazione fosse fatta da me. Benchè mi sentissi impari a questo compito e vivessi in un paese, dove manca ogni mezzo di studio, non era possibile non cedere all'invito; ed al valente professore rendo qui, pubblicamente, grazie degli aiuti e dei consigli generosamente prodigatimi (1).

L'operaio scopritore fu da me minutamente interrogato e condotto anche sul luogo della scoperta: premeva conoscere le condizioni del ritrovamento. Ma pochi particolari potei raccogliere; e tali, d'altro canto, che lasciarono in me il vivo desiderio di tentare scavi in quel punto. Ho detto già che le forme erano accompagnate da una quantità di rottami fittili, di avanzi di figurine di terracotta (forse *rifiuti* di fabbrica), di tegole; ma nulla potei vedere, essendo io arrivato in Girgenti più che un anno dopo la scoperta. Aggiungo che gli scavi furon quasi superficiali: un metro, e forse meno, profondi.

Da queste informazioni, dal numero rilevante delle matrici, dalla considerazione che l'operaio non aveva nessun motivo di mentire, non è forse assurdo il conchiudere che nel luogo della scoperta dovesse esistere un'officina vasaria.

Se si pensa che al Kekulé (2) rincresce che non si abbiano notizie precise sul ritrovamento di una sola forma, avvenuto, sulla fine del secolo scorso, presso il tempio così detto della Concordia in Girgenti, e di cui allora il Münter e il Bartels diedero qualche notizia, non potrà non sembrare importante il ritrovamento di un insieme tanto considerevole di matrici fittili.

L'età a cui esse appartengono (in gran parte, come vedremo, sono del III secolo) e l'uso a cui erano destinate le rendono pregevoli, tanto più se si considera che simili matrici non sono molto comuni nei nostri Musei, e in Sicilia sono poi un *unicum* addi-

(1) Le negative per i zinchi furono eseguite nell'Istituto archeologico dell'Università di Heidelberg, sui gessi mandati da Girgenti da me e dal signor Celi. Alcuni libri ebbi anche in prestito dalla Biblioteca del suddetto Istituto.

(2) Kekulé, *o. c.*, pag. 21.

ritura. Le forme più comuni e generalmente note nella letteratura archeologica sono quelle destinate a fabbricare i vasi così detti *aretini;* e provengono in parte dalla fabbrica di Puteoli (1), in parte da quelle di Arezzo (2). Ma queste forme sono assai più recenti delle nostre e la tecnica ne è diversa.

Un più stretto confronto esiste con matrici trovate nell' Oriente ellenico, in cui, come vedremo, bisogna ricercare l' origine, la sfera artistica e forse la materiale provenienza delle nostre, o per lo meno dei punzoni che servirono a stamparle.

Da Smirne, per esempio, proviene un numero considerevole di matrici, delle quali noi conosciamo quelle già appartenute all' antica *Collection Gréau,* e che nel catalogo di vendita (*Terres-cuites,* 1891) occupano, insieme con altre matrici destinate ad uso diverso, i numeri 1041-1098 (pag. 221-219) (3). Ma il confronto diventa più stretto e più significante con le belle matrici, scoperte in una fabbrica di vasi presso Kertsch, e pubblicate dal Malmberg (4). La forma circolare della maggior parte (specialmente tav. I, 1-4, tav. II, 2, 4-6 e zinco di pag. 12) dice chiaramente che esse, come alcune delle agrigentine, servirono a decorare, come veri emblemata, il fondo delle *φιάλαι*, simili ai vasi così detti c a l e n i. Una soltanto (tav. II, 1), disgraziatamente frammentaria, sembra destinata a decorare le pareti di un grande vaso a rilievo. Inoltre la tecnica e lo stile elegantissimo le avvicinano

(1) Bullett. dell'Ist., 1875, pag. 242 segg. Cfr. Dragendorff, *o. c.*, pag. 38.

(2) Fra quest' ultime, le più considerevoli sono quelle pubblicate dal Pasqui, in Notizie degli scavi 1884, pag. 369 segg.

(3) Notiamo, scegliendo, le seguenti: n. 1042-45: *4 moules représ. de Muses, ayant servi à la fabric. d'une coupe sigillée.* N. 1062-65: *4 moules représ. un Bacchanale et ayant servi à la fabricat. d'un vase sigillé.* N. 1049, 1050, 1091-93: maschere ornamentali ecc.

(4) *Matérial pour servir à l'archéol. de la Russie, livrais.* 7e (Pietroburgo, 1892), pag. 1-24 e tavv. I, II e III. Duolmi assai che non abbia potuto servirmi del testo illustrativo, perchè scritto in lingua russa. Però, dalle splendide tavole eliotipiche e dai zinchi, ho potuto avere un concetto chiaro tanto dell'uso a cui le forme eran destinate, che dei soggetti rappresentativi. Colgo qui l'occasione di ringraziare, oltre il prof. von Duhn, il prof. Zangemeister, bibliotecario capo dell'Universitaria di Heidelberg, il quale si compiacque di mandarmi in prestito l'opera sopra citata, che non esiste in Italia.

assai alle nostre, dalle quali esse non sono molto lontane, nemmeno cronologicamente, perchè sembrano appartenere alla fine del III o alla prima metà del II secolo. Torneremo su di esse per qualche analogia di soggetto. Ora è tempo di descrivere le matrici agrigentine.

Esse sono di argilla rossastra, durissima, compatta, di grana assai fine, pesante, con suono quasi metallico. È notevole il fatto che l'interno ha un tóno grigio-giallastro, che non scompare, anche quando le forme siano bagnate. L'esterno è lasciato grezzo, e vi si vedono ancora le impronte delle dita, che dovettero premere l'argilla ancor fresca contro il rilievo originale: solo in due, quelle da me comprese nella Classe I, n. 4 e 6, l'esterno è lavorato. Nella prima c'è, ad alto rilievo, la testa di felino, ottenuta certo con un'altra forma; di modo che la matrice ha la sagoma di un cono, alla cui base si trova l'impronta, ed è molto comoda per stampare i rilievi. L'esterno di questa forma, vedilo nella fig. 4.

La seconda ha nell'esterno un anello, attraverso il quale può passare l'indice; anello fatto allo scopo evidente di rendere facile l'impressione del rilievo ([1]). Lo spessore delle matrici va da mm. 17 a mm. 22; lo stato di conservazione, malauguratamente, lascia a desiderare; non così, però, che non risulti chiaro nei gessi ottenuti il soggetto rappresentato, e di alcuni anche lo stile del rilievo. Lo stato di conservazione, generalmente assai mediocre, non è soltanto dovuto al tempo e all'azione degli agenti naturali; ma, come io credo, le matrici dovevano già essere stanche, quando più non furono usate. E che nelle fabbriche dei vasi a rilievo si usassero matrici già stanche, si rileva dai contorni incerti di alcune figure stampate su vasi, dei quali si conoscono parecchie copie identiche ([2]).

Il rilievo, specialmente in alcune, è relativamente abbastanza alto: poichè nelle parti più rilevate sale, dal fondo della scena, sino a mm. 12; ciò che rende le figure assai belle e spiccate. Osservo poi che il contorno esterno delle matrici è circolare, quando la rappresentazione ha la vera forma di piccolo emblema per il

([1]) Per simili manichi nei piccoli punzoni vedi Blümner, *Technol. u. Terminol.* II, pag. 104 seg., fig. 18-21.

([2]) Cfr. Rayet et Collignon, pag. 346.

fondo o per gli attacchi dei manichi di vasi; laddove in altre segue, senza alcuna simmetria di linea, la scena rappresentata. E ciò si spiega benissimo, se si pensa che i rilievi da quest'ultime ottenuti dovevano servire per decorare la pancia dei vasi, sulla quale il figulo avrà saputo adattarli, quando l'argilla era ancor molle.

Ciò premesso, comincio a descrivere le singole matrici, e le divido in due classi. Comprendo in una le rappresentazioni figurate propriamente dette, nell'altra i motivi ornamentali. Le misure, sempre dell'altezza massima, sono millimetri.

Insisterò, nei limiti delle mie conoscenze, sui confronti monumentali, anche della grande arte, memore che per il Greco « una moneta, una figurina di terracotta, uno specchio di bronzo, una parte dell'armatura, erano vere opere di arte e riflettevano fedelmente tutti i caratteri della scultura » (1).

Classe I. Rappresentazioni figurate.

1. Matrice di forma ovale (Tav. XI), a rilievo alto. Athena diritta, con la gamba destra alquanto ripiegata, vestita di lungo chitone, armata di spada e di scudo rotondo, con elmo ad alto λόφος e ad alette ripiegate in su, sta per vibrare un colpo ad un Gigante anguipede già quasi atterrato, il quale ripiega il braccio destro sulla testa, quasi in atto di difesa, e pare che volga lo sguardo alla Dea, pronta a colpire. Il contrasto delle due figure, le linee pure del contorno, lo studio del nudo, che si può ancora ammirare nelle parti del corpo del Gigante, che sono nella matrice meno sconservate, basterebbero ad attestarci che il figulo nel plasmare questa scena della Gigantomachia s'è inspirato ad un grande originale. Si pensa, a prima vista, al famoso gruppo di Athena e il Gigante nel fregio dell'altare di Pergamo (2); ma le differenze fra quel grande rilievo e il nostro sono molte e notevoli. Lì il Gigante, se ne togli le ali, ha in tutto figura umana di fiorente giovinezza, ed è stretto fra le spire del serpente della Dea. Questa non mi-

(1) Collignon, *hist. de la sculpt. grecque*, I (prefaz.). Anche il Gamurrini nota la tendenza dei vasi di Perennio a riprodurre grandi originali. Notizie degli scavi, 1883, p. 269.

(2) Baumeister, *Denkmäler d. klass. Altert.* II, tav. 38. Cfr. Collignon, *hist. d. la sculpt. grecque* II, pag. 522.

naccia con la spada, ma acciuffa per i capelli il Gigante, che con la destra tenta allontanare dal suo capo la mano della terribile Athena. Il nostro rilievo, però, trova un mirabile riscontro nel rilievo in bronzo del Museo Kircheriano (1), che il Kuhnert (2) ascrive al principio del III secolo, e forse anche al quarto. Le differenze sono ben poche, e quasi tutte nei particolari, come ognuno può vedere. La più notevole è che la Dea, nel lanciare il colpo si tira un po' verso destra. Ma parmi che con questa mossa il gruppo perda l'armonia della linea saliente; e che la somiglianza, già dagli archeologi notata, fra l'Athena del bronzo kircheriano e l'Athena del frontone orientale del Partenone (3), sia più spiccata fra quest'ultima e quella del nostro rilievo.

Se il Kuhnert crede che il bronzo kircheriano sia un'opera indiscutibilmente attica, e sia cronologicamente il primo monumento in cui troviamo i Giganti anguipedi (4), non potrà non riconoscersi l'importanza del nostro rilievo, e conchiudere che esso appartiene, probabilissimamente, ad un'epoca anteriore alle sculture di Pergamo.

Si sa, del resto, che quest'episodio della Gigantomachia era, per così dire, preferito dagli artisti dei vasi a rilievo. Già il gruppo di Athena contro il Gigante lo troviamo nel menzionato aryballos di Kertsch; e tutta una serie di piccoli medaglioni fittili nei manichi di vasi dell'Italia meridionale ha la medesima rappresentazione (5). Ma alcuni di questi rilievi sono di epoca posteriore al nostro, perchè offrono evidente somiglianza colla Gigantomachia di Pergamo (6).

Peccato che lo stato di conservazione della matrice non permetta di apprezzare le linee del volto dei due personaggi!

2. (a. 103) Matrice a rilievo alto, di forma trapezoidale (Tav. XI), di finissima esecuzione, e di arte che non esito a chiamare eccellente.

(1) *Journal of hellen.. Stud.* IV (1889), pag. 90.

(2) In Roscher's *Lexicon*, I, pag. 1665.

(3) Baumeister, *Denkm.* II, tav. 32, fig. 1369 e pag. 1179.

(4) Si sa, infatti, aggiungo io, che il fregio del tempio di Athena Polias a Priene, in cui si vedono i giganti anguipedi, non è opera contemporanea alla consacrazione del tempio (334 av. Cr.), ma posteriore alle sculture di Pergamo. Vedi Wolters, in *Jahrbuch d. arch. Inst.*, I, pag. 56.

(5) In *Hall. Winckelmannsprogr.*, I, pag. 11.

(6) Overbeck, *Griech. Kunstmythol. Atlas*, I, tav. 5, fig. 7b.

La rappresentazione è sicura per una parte del rilievo: la leontomachia; presenta qualche dubbio per l'altra parte, perchè non si comprende, a prima vista, se abbiamo Herakles che doma il toro di Creta o Herakles che lotta con Acheloos. Dopo attento esame del gesso da me stesso ottenuto, sono indotto a respingere la prima interpretazione. L'eroe sta diritto, interamente nudo, in attitudine concitata; e ripiega la gamba destra, mentre la sinistra è stesa come per dar forza a tutta la persona. Con una mossa violenta ed ardita del braccio destro sta per lanciare un terribile colpo di clava sul mostro che è già atterrato dinanzi a lui. Il braccio sinistro, volto un po' all'indietro, è come coperto da un panneggiamento, che è forse la pelle del leone nemeo. Disgraziatamente la matrice, in tutto il resto discretamente conservata, è corrosa nella testa del toro; sì che non si scorge se sia un toro a testa umana o un toro vero e proprio. Quest'ultima ipotesi, del resto, non escluderebbe la rappresentazione di Acheloos, perchè si sa, anche dalle fonti letterarie, che il fiume prendeva tre forme diverse: or di toro, or di drago ed or di uomo a testa di toro; e non mancano, infatti, monumenti della lotta con Acheloos, rappresentato in maniera affatto simile al toro di Creta (1).

Ma, a non ammettere la tauromachia, mi spingono parecchi motivi. Prima di ogni altro, dei tre schemi o tipi, ammessi dal Furtwaengler (2), in cui prima l'arte arcaica e poi quella del periodo classico ed ellenistico rappresentarono la lotta col toro, nessuno offre analogia, anche lontana, con il nostro rilievo. Qui, infatti, Herakles nè raggiunge e trattiene per le corna il toro fuggente; nè lo prende facendolo impigliare in corde o in reti; nè lo doma alla guisa dei lottatori, con i pugni e premendo le ginocchia contro il toro già mezzo abbattuto; nè c'è anche una reminiscenza qualsiasi del secondo schema, nel modo in cui venne modificato dopo la famosa metope di Olimpia (3). Si potrebbe pensare ad uno schema nuovo; ma a non ammettere ciò persuade il fatto che Herakles non uccise il toro, ma come elementarmente si sa, lo portò vivo a Micene; mentre il colpo della clava, che l'eroe sta per lanciare

(1) Cfr. Roscher, *o. c.*, I, 2201 e 2225.
(2) In Roscher's, *Lexikon*, I, pag. 2201, 2225.
(3) Baumeister, *Denkmael.*, II, pag. 1080, fig. 1285.

con tanta violenza, sarebbe valso non già a domarlo, ma forse ad ucciderlo.

Si potrebbe osservare che sembra strano l'accoppiamento di una delle più famose imprese dell'eroe, la leontomachia, con una delle meno illustri; ma questa non sarebbe una buona ragione, tanto più se si considera, che altre matrici perdute potevano rappresentare le altre fatiche, e tutte insieme poi potevan servire alla completa decorazione di un grande vaso.

Il tipo procede dalla rappresentazione arcaica dello scultore Dontas, trattata poi con successive modificazioni nella pittura vascolare; fin quando, nei vasi attici del V secolo, si generalizza la rappresentazione di Acheloos in forma di toro con testa umana; ed Herakles lotta con lui, adoperando la clava (1). Ma per la figura dell'eroe non credo possa trovarsi un confronto più spiccato, nella posa, nell'identica mossa concitata del braccio destro, nella pelle del leone appesa al sinistro, che quello, veramente singolare, con la figura creduta di Alessandro Magno, nel bassorilievo di Messene, oggi al Louvre (2).

La cosa è talmente importante, che richiede qualche considerazione in proposito. Plutarco (*Alex.*, 40) parlando della passione di Alessandro per la caccia alle fiere, e di una di queste cacce felicemente condotta, narra che Krateros ordinò allo scultore Leochares di scolpirla nel bronzo: *τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι συνεστῶτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθοῦντος, ὧν τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης.* Or di questo *ex-voto* di Delfi nessuna memoria. all'infuori della menzione di Plutarco, s'era conservata; quando il Loeschcke ne riconobbe felicemente una riproduzione in una stela scoperta a Messene, e già da molti anni pubblicata (3). Se infatti noi osserviamo

(1) Annali dell'Inst., 1839, tav. Q.

(2) Credo doveroso notare che questa importantissima coincidenza mi fu subito indicata dal prof. von Duhn.

(3) Essa fu primieramente pubblicata in Annali dell'Inst., I, pag. 131. Cfr. Clarac, *Musée de sculpt.*, II, tav. 151bis. L'importante articolo del Loeschcke, *Relief aus Messene* è nello *Jahrb. d. deutsch. arch. Instit.*, III, (1888) tav. 7.

[È uno schema che vediamo svilupparsi con lo svilnppo dell'arte del disegno e della composizione. Più semplice, esso si trova, p. es., sul fregio

questo rilievo, vediamo a destra un uomo, interamente nudo, nell'identica posa del nostro Herakles, che con la bipenne sta per colpire un leone che si avanza contro di lui, avendo già atterrato uno dei cani. Dalla sinistra, un cavaliere accorre in aiuto, con la lancia protesa e la clamide svolazzante dietro le spalle: il cava-

---

di Gjölbaschi (*Das Heroon* ecc.) adoprato per l'atto di tirar l'arco XVI B 3 o di vibrare un colpo di spada X 4, XXIV 2, 4 da sin. In uno stato più avanzato poi ce lo offre il famoso sarcofago delle piangenti (*la nécropole r. à Sidon* ecc.) nella figura di un arciere che sta tirando la corda X 1 a sin. e di un altro che già l'ha rilasciata ivi 5, 2; di più per uno che dà un colpo della scure, afferrata con una mano o con ambedue X 2, 3 da sin., 5, 4 da sin. e 5 da d., sempre però con la mano destra, levata verticalmente sopra testa. L'ultimo grado dello sviluppo poi si presenta ove il braccio destro con l'arma non si muove nel senso verticale, bensì orizzontalmente rivolto attorno alla testa. Figure rappresentate in siffatta mossa non son rare sul fregio di Magnesia (v. Clarac 117 C 3 a d., 117 D 2 a sin., G 2 med., H 2 med., con la bipenne, I 1 a sin. e 3 med., con il braccio levato verticalmente). Più a proposito però sono gli esempî forniti dal sarcofago detto di Alessandro, a sinistra e a destra della caccia (tav. XXXI dell'op. cit.) l'uno con l'arco tirato, l'altro vibrando la bipenne, questo però come quello tenendo l'arma con ambedue le mani, non con la destra sola, come le citate figure del fregio di Magnesia e come quella del bassorilievo di Messene.

Dal confronto del famoso sarcofago risulta però indiscutibilmente, a mio parere, che la figura del rilievo non può essere Alessandro Magno. Quei pedoni, siano vestiti alla persiana, o quasi ignudi alla greca, sono gente inferiore: i principi, così a caccia come combattendo, si presentano cavalieri. Nè credo che dalla parola *συνεστώς* presso Plutarco si possa dedurre il contrario. Anzi sarebbe difficile assai l'idearsi una composizione soddisfacente di Cratero a cavallo con il leone, coi cani e con Alessandro pedone. E certo la coincidenza del bassorilievo con Plutarco è casuale, essendo quello incompleto, non una 'stela' ma, secondo l'apparenza, parte di un cilindro, come non lasciò inosservato il Loeschcke. Ma Alessandro ci si dice rappresentato in piedi, non cavaliere, appunto per mostrarsi un altro Ercole, e copiato da Lisippo, cui quella parte del gruppo delfico si attribuisce, da un'altra opera sua propria; dalla quale così, secondo l'autore, deriverebbe da un lato l'Alessandro del gruppo, dall'altro l'Ercole della matrice. Troppe congetture per spiegare la ripetizione di tipi non così rari, ciò che provano anche i frammenti aretini, senza provare nulla per la tesi di Loeschcke. E come non urtarsi contro due noncorrispondenze fra il modello congetturale e le opere derivate, prima cioè che il supposto Alessandro del (gruppo e del) bassorilievo sia munito non della clava ma di una scure, arma nè sua nè di Ercole, secondo che l'Ercole della matrice si presenti nello schema in questione abbattendo non il leone, bensì il toro? E. P.].

liere è Krateros; l'uomo ritratto come Herakles è Alessandro. Il rilievo ha la medesima situazione, i medesimi elementi della breve descrizione plutarchiana, ed il Löschcke ha pienamente ragione.

Ma sembra strano che una siffatta rappresentazione realistica, in cui non c'è altro elemento, dirò così, fantastico, che la persona di Alessandro con gli attributi di Herakles, abbia poi dato origine a minori rappresentazioni della piccola arte, con intenzione e caratteri essenzialmente diversi, poichè non è possibile vedere nel nostro rilievo una scena di caccia: sia, perchè nella fiera semiabbattuta dinanzi all'eroe deve riconoscersi o un toro o Acheloos, sia, perchè l'altro gruppo è una vera e propria leontomachia.

È notevolissimo intanto il fatto che l'arte ceramica s'era impossessata del motivo dell'anathema di Delfi, poichè una copia quasi fedele del tipo di Krateros, accorrente in aiuto, fu riconosciuta dal Dragendorff in un frammento di vaso aretino a rilievo (1).

Or nessuno, esaminando il nostro rilievo, vorrà, credo, mettere in dubbio che il figulo siasi inspirato ad un grande originale o di Lisippo stesso o della sua scuola.

La figura dell'Herakles è, in piccolo, ma con molto studio del nudo, una non ispregevole conferma di quel nuovo *canone* artistico, modificatore del più antico di Policleto, del quale tanto s'è discusso, sulla base principalmente di Plinio (*N. H.*, XXXIV, 65) e della copia vaticana dello Apoxyomenos. Vi vediamo, infatti, le forme svelte e slanciate, la testa piccola, gli arti inferiori allungati. D'altro canto è noto a tutti quanto Lisippo prediligesse la rappresentazione di Herakles; ma laddove noi conosciamo pregevoli copie delle statue ch'egli aveva scolpito dell'eroe, nulla, invece, abbiamo che possa farci conoscere in qual modo egli ne avesse rappresentato le fatiche. Eppure si sa che queste fatiche egli avea scolpito in una serie di gruppi, per l'Herakleion di Alyzia, città dell'Acarnania, gruppi che furono poscia trasportati a Roma (Strab. X, 456). E non è meno notorio il fatto che Alessandro amava esser rappresentato con gli attributi di Herakles; fatto troppo divulgato, perchè io mi soffermi a confermarlo con testimonianze letterarie e monumentali.

Or se Lisippo scolpì alcune parti (*τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε*. Plut., *l. c.*) dell'anathema di Delfi, da lui certo, che ne aveva

(1) Op. cit., pag. 57, e tav. IV, n.° 16.

come un dritto assoluto, fu trattata la figura di Alessandro; e nessuna meraviglia, com' io credo, ch' egli, per far cosa più grata al monarca, abbia in questo anathema riprodotto una delle sue creazioni dei gruppi di Alyzia, scolpendo Alessandro nell' identica mossa di Herakles.

Ma è logico e probabilissimo che la piccola arte riproducesse il soggetto più vulgato, e direi anche più nobile, delle fatiche di Herakles, piuttosto che quello della caccia di Alessandro; ed ammesso tutto ciò, non sembrerà, forse, strano ch' io veda nel nostro rilievo una continuazione di uno dei gruppi di Alyzia.

Siamo, lo comprendo, nel campo della congettura; ma poichè non saprei e non potrei dar torto al Löschcke, per la sua identificazione del rilievo di Messene coll'anathema di Delfi; poichè non sembrami poter riconoscere una scena di caccia nella matrice di Girgenti, e poichè solo un cieco non vedrebbe la perfetta identità dell' Herakles con l'Alessandro del bassorilievo del Louvre, io non saprei proporre una congettura migliore. Al postutto la nostra matrice è una prova innegabile della diffusione dei tipi lisippei nelle ornamentazioni dei vasi a rilievo; una prova di più, vuol dire, del favore che la clientela popolare accordava alle creazioni del grande maestro. Non c' è, infatti, archeologo che ignori quanto queste creazioni siano state familiari ai coroplasti di Myrina e di Smyrne. Pertanto se dal Löschcke la stela di Messene è assegnata alla fine del IV secolo, è assai probabile che il rilievo di Girgenti debba assegnarsi alla prima metà del III secolo av. Cr.

Il gruppo a sinistra del rilievo rappresenta, come ho già detto, la leontomachia, cento volte ripetuta su monumenti d'ogni genere dell'arte antica. Herakles, interamente nudo e senza armi, stringe, con entrambe le braccia, il collo della fiera. Questa stende la zampa sinistra anteriore contro la coscia dell'eroe, e poggia la posteriore un po' più sotto del ginocchio; e alla stretta formidabile pare come sollevata dal terreno; mentre Herakles, fortemente comprimendo la testa contro l'omero del leone, sta per strozzarlo. Anche in questo secondo gruppo il disegno è correttissimo. Lo schema è, salvo qualche notevole differenza, il secondo dei tre stabiliti dal Furtwängler [1], schema che è poi una categoria del primo sta-

[1] In Roscher, *Lexik.*, I, pag. 2196, 2223.

bilito dal Michaelis (1), e che, dall'arte arcaica, dura, con lievi modificazioni, sino all'arte ellenistica.

Notiamo che la leontomachia è frequente nei vasi a rilievo; e ricordiamo che essa si trova in una delle tre φιάλαι, a rilievo argentato, pubblicate dal Klügmann (2), e nel vaso, anch'esso argentato, volsiniese (3). In uno schema analogo al nostro trovasi pure in una delle coppe, tanto spiritualmente illustrate dal Robert (*l. c.* pag. 86 segg.), del quale sono importanti le considerazioni fatte, a proposito degli ἄθλα dell'eroe, a pag. 88, n. 3.

Entrambi i gruppi di questa matrice poggiano sopra un rilievo a linea ondulata, sotto la quale corre un solco, chiuso da una seconda linea rilevata.

3. (a. 110) Matrice frammentaria: rimane soltanto la parte di destra; a rilievo alto. Rappresenta una scena di caccia. Un cavaliere, con clamide svolazzante dietro le spalle, cavalca un cavallo, che solleva dal suolo le zampe anteriori; ed ha ai suoi piedi un grosso felino (tigre?), che volge la testa indietro, quasi in atto di mordere la gamba del cavaliere. La matrice è sconservata, e di arte meno bella che le due precedenti.

Numerosi confronti si potrebbero stabilire, e quasi tutti nell'arte ellenistica. Della grande arte, il primo confronto che ci si presenta è quello con le scene di caccia dei sarcofagi di Sidone (4). In uno dei lati del sarcofago del Satrapo, il cavaliere di destra e la pantera ricordano il nostro rilievo; e meglio vi si accosta la scena di caccia al cinghiale del secondo lato grande del sarcofago di Licia, in cui la mossa dei cavalieri ricorda quella della processione del peplos nel Partenone. Si sa che l'ugual tema di scena di caccia, che il Winter (5) chiama comune in questo periodo del-

(1) Annali dell'Inst., 1859, pag. 60 segg. Cfr. Baumeister, *Denkm.*, I, 655.
(2) Annali, 1870 (sopra cit.).
(3) Notizie d. scavi, 1885 (sopra cit.).
(4) Per la bibliografia rimando al Collignon, II, 396.
(5) *Archaeol. Anzeig.*, 1894, pag. 16.

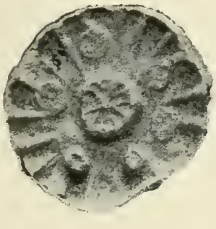
l'arte greca (siamo alla fine del IV secolo), è svolto, con maggiore arte, in uno dei lati lunghi del più famoso dei sarcofagi di Sidone, quello così detto di Alessandro.

I figuli s'impossessano di questo motivo artistico delle scene di caccia, per i vasi a rilievo: una caccia all'orso troviamo nella coppa argentata di Villanova, pubblicata dal Klügmann; e nel già citato catalogo delle matrici aretine, troviamo un intiero gruppo, composto di 11 pezzi, con analoghe rappresentazioni (1).

4. Notiamo, come particolarità, che questa è una delle due forme a manico, e precisamente quella che finisce a testa di felino. Mediocremente conservata; a rilievo alto; di buona arte.

Un uomo (un giovine satiro?) seduto sopra uno scoglio, la gamba destra distesa e ripiegata la sinistra, suona la doppia tibia. Confronta il catalogo delle matrici aretine, già citato: Gruppo IV, n. 38, pag. 374 = uomo nudo seduto, che suona la doppia tibia.

5. Rilievo basso; conservazione mediocre. Nike, vestita di lungo ed ampio chitone, rimboccato alla vita, si avanza con passo



II, 2 (a. 68)

5 (a. 110)

4 (a. 83)

(1) Catalogo delle matrici Aretine del Pasqui, in Notizie, 1884, pag. 376 seg. Cfr. Dragendorff, pag. 57 e tav. IV, n. 13 e 14.

concitato e con le lunghe ali semidistese. Porta nella destra un candelabro (λαμπτήρ), e nella sinistra una palma. Graziosa figurina di buona arte. Credo di riconoscervi una rifazione ellenistica del tipo della Nike del V secolo; e se per poco si immagina la figura volta a destra, anzi che a sinistra, si scorgerà nella mossa della gamba destra e nel lungo chitone (comune del resto alle rappresentazioni scultorie della Nike) una lontana somiglianza con una delle Nikai della Balaustrata del tempio della Dea sull' Acropoli (1).

La rappresentazione della Nike, in diverso schema, ma con uguale derivazione, la troviamo nei vasi aretini (2). E non credo sia inutile ricordare, specialmente per la coincidenza di tempo e di luogo, le Nikai che erigono un τρόπαιον, sulle monete di Agatocle, che sono anch' esse imitazioni dei tipi della Balaustrata ateniese (cfr. Head, *Coin. of Syrac.* tav. IX, 1, 2).

6. (a. 77) Matrice con manico ad anello; a rilievo basso; disgraziatamente assai sconservata. La sola figura che si possa chiaramente intendere è quella di una Baccante, col capo rivolto all' ingiù, nuda nelle braccia e nel petto, e col lungo chitone, che scende a grandi pieghe fino ai piedi, lasciando però distinguere il contorno della gamba destra. Nel solito schema, insomma, tanto caro alla scultura ellenistica e più alla neo-attica; e di cui si hanno moltissimi esempî (3). Lo stato di conservazione della matrice non ci lascia comprendere se abbiamo una *Mainas tympanistria* o *kymbalistria*. Accettando la prima interpellazione, la figura si riattacca al tipo 27 del Hauser, e più strettamente alla tympanistria del cratere di Salpione.

Che la rappresentazione delle Mainades, o sole o nel thiasos di Dionyso, fosse cara agli artefici dei grandi vasi metallici, e da loro passasse alla ceramica a rilievo, si può desumere da due fatti. In alcuni dei grandi vasi di marmo, che sono anch' essi copie o imitazioni ingrandite degli originali metallici, e che il Hauser,

(1) Baumeister, II, pag. 1024; tav. XXV, 1241. Cfr. Collignon, *sc. gr.* II, pag. 104, fig. 51 A.

(2) Dragendorff, *o. c.*, pag. 53 seg. e tav. IV, 9.

(3) Vedi, per ogni confronto, l'articolo del Rapp, in Roscher, II, 2269 segg.

giustamente, accomuna con quei bassirilievi dei neoattici in cui s'era anche infiltrato un po' d'alessandrinismo (1), troviamo rappresentazioni di Mainades: così p. es. nel vaso di Sosibio (2), in quello di Salpione (3) e nello splendido cratere Borghese (4).

Il secondo fatto è che nei vasi aretini le rappresentazioni di Mainades sono frequentissime. [Cfr. Notizie, 1884, pag. 373. Gruppo V, n. 24, 29, 30, 34, 37, 38. *Gaz. archéolog.* VI, tav. 33, 4. *Jahrb. d. Inst.* 1888, pag. 252. Cfr. Dragendorff, pag. 45 (I°. *Schwärmende Maenaden*). Winter, *Ueber ein Vorbild neu-att. Rel.* (in *L^es Winckelmannsprogramm - Berlin,* 1890, pag. 11)].

S'intende, però, che tutte queste rappresentazioni de' vasi aretini sono di Mainades, in diversi schemi ed atteggiamenti.

Per le conclusioni generali a cui arriveremo, è necessario esprimersi brevemente sul posto che nella storia dell'arte occupano le rappresentazioni delle Mainades. Non è necessario ritenere questa rappresentazione come assai recente e propria soltanto della scultura neo-attica. Certo questa scuola, specialmente nei numerosi bassorilievi, si compiacque di trattare questo soggetto, riproducendo sempre gli otto tipi che noi troviamo nella base marmorea del Museo Vaticano (braccio nuovo Chiaramonti) (5), e che corrispondono ai tipi 25-32 stabiliti dal Hauser. E se pure l'ormai famoso rilievo dell'Esquilino, che trova il suo completamento in altri di Madrid, non è il vero prototipo delle Mainades, se è assai dubbio ch'esso sia opera originale del V secolo, come il Winter volle dimostrare (6), è certo, però che la creazione delle otto Baccanti è opera del V secolo e di un contemporaneo di Alcamene e di Callimaco; e che la stessa figura isolata della *Μαινὰς χιμαιροφόρος* (Hauser, tipo 25. Winter, o. c., tav. I) non è creazione di Scopas, come si credeva, ma anteriore (7).

Dunque la piccola arte poteva benissimo avere attinto, nella rappresentazione di queste figure, ad originali del IV secolo; e

(1) Hauser, *die neu-attisch. Reliefs* (*Stuttgart,* 1889) p. 136.

(2) Baumeister, III, p. 1688, fig. 1770.

(3) *Ibd.*, I, pag. 438, fig. 489.

(4) Collignon, *S. g.* II, 684, fig. 358.

(5) Museo Chiaramonti, I, tavv 36-39. Cfr. Hauser, *o. c.*, p. 10, n. 4.

(6) Vedi lo scritto sopracitato (in *L.^es Winckelmannsprogr.* u. s. w.) e specialmente a pag. 100 segg.

(7) Collignon, *S. g.* II, 242 seg.; 648 seg.

quando poi il tipo o i tipi furono divulgatissimi dai neo-attici, ad essi s'inspirarono i toreuti posteriori e i figuli delle fabbriche d'Arezzo.

7. (a. 70) Testa di tipo apollineo, molto rilevata dalla base, sì che, guardandola da sinistra, se ne può benissimo apprezzare il puro profilo. Essa è dunque rilevata nella posizione che dicesi di tre quarti, e doveva costituire un piccolo emblema assai alto, comune, del resto, nelle ceramiche a rilievo ([1]). La nostra è dolcemente ripiegata sul collo da sinistra a destra; gli occhi accennano ad un'espressione languida; i capelli, disposti in acconciatura alta intorno alla fronte, ripiovono, con riccioli, sull'orecchio, fino alla nuca. Essa, insomma, ha tutti i caratteri delle teste di tipo prassitelico, che, maggiormente raffinate e curate dall'arte ellenistica, formarono una delle principali preoccupazioni degli artisti del III secolo.

8. (a. 150) Matrice che sarebbe stata fra le più importanti, se non ci fosse pervenuta tanto sconservata. A non far distinguere i par-

([1]) Cfr. la graziosa testolina, similmente rilevata, in Malmberg, *o. c.*, tav. II fig. 2.

ticolari della rappresentazione contribuisce anche la piccola altezza del rilievo. Il soggetto, però, nel suo insieme, è chiaro: vi riconosco una scena dionisiaca.

Su d'una pantera, procedente a sinistra, cavalca Dionysos con la destra protesa verso la testa del felino; e tiene nella sinistra un oggetto, che pare una cornucopia. Dinanzi a lui sta un giovine satiro, interamente nudo, che ha nella destra un ramoscello, forse di pino, e nella sinistra il tirso. Il panneggio, abbondante ed eccessivamente svolazzante della figura di Dionysos, rende la scena ancora più confusa ed incerta; sì che non mi torna facile dare una spiegazione soddisfacente dell'atteggiamento dei due personaggi. L'insieme della composizione, per le mosse concitate e per l'abbondanza dei particolari, ricorda i rilievi dell'altare di Pergamo: ma la matrice è certo più antica; e risente, anche per il modo con cui è trattato il panneggio, più dello stile del III secolo, che del II.

9. (a. 120) Disgraziatamente di questa matrice di fine lavoro non ci è pervenuta che una parte, forse una metà. Questa è piuttosto ben conservata, ed il rilievo spicca nettamente dal fondo della scena. La parte mancante di essa rende difficile apprezzare degnamente il soggetto dell'intera scena. In un primo piano del rilievo vedesi un uomo barbuto vestito di corto chitone (*χιτὼν χειριδωτός*), che frena, con entrambe le mani, l'impeto d'un cavallo impennato, di cui è conservata soltanto la parte posteriore, il dorso e parte del collo. Quest'uomo impugna con la sinistra, poggiata sulla groppa del cavallo, una spada inguainata. In un secondo piano della scena, a rilievo più basso, un altro uomo, nell'ugual mossa concitata del primo, e come lui vestito ed armato, stende la destra in atto di sostenere vigorosamente un oggetto, di cui solo la parte estrema si è conservata e che io non sono lontano dal credere sia la punta di un timone, rivolto all'indietro. Si può, dunque, immaginare che siano due cavalli attaccati ad un carro, e che i due uomini, che si suppone scesi da esso, tentino di ridurre all'obbedianza le due

bestie imbizzarrite. D'un modo assai somigliante scorgonsi in un'urna etrusca i cavalli di Enomao impennati e in preda alla paura; mentre il timone, staccato dal carro, prende una strana direzione (1).

Non saprei proporre una convincente spiegazione mitologica della scena; ed anche per questo rilievo, come per il precedente, non mi fu dato di trovare un esatto riscontro monumentale.

10. Scena di combattimento. Dei due guerrieri interamente nudi, armati di scudi rotondi, di spade e di elmi, uno è già caduto in ginocchio, e l'altro sta per lanciargli un colpo nel petto. È un peccato che la matrice sia assai sconservata; ma la piccola scena è piena di movimento, e nell'attitudine concitata delle due figurine, c'è come un ricordo di quello stile vivo, animato e patetico delle scene di battaglia, che, creato, forse, da Callimaco (2), nel fregio del tempio di Athena Nike e maggiormente svolto dai grandi maestri del Mausoleo, diventa poi comune nella scultura ornamentale e nella piccola arte del rilievo.

11. Ulisse (al ratto del Palladio?), facilmente riconoscibile per il tipo tradizionale dell'eroe nudo, pileato, che si avanza guardingo, impugnando con la destra la spada. Le scene iliache e i personaggi del ciclo epico passarono dalla toreutica (3) alla cera-

(1) Vedi, p. es. Urne etrusche, II, 1; tav. XLI, XLIII.

[Lo stato difettoso della matrice è deplorevole assai, poichè le due figure che si avanzano come di assalto, l'una con un parazonio — o sarebbe la guaina vuota? — nella mano sinistra, l'altra quasichè con la destra tenesse un telo pronto al punto, di certo sono due barbari, vestiti di tunica a maniche lunghe non solo, ma anche di pantaloni. Anzi il primo, che ha meglio conservata la testa, mostra un tipo non troppo diverso da quello riconosciuto quale sarmatico nei rilievi della colonna di Marco Aurelio (v. *die Marcussäule* ecc. p. 47). Siccome poi il cavallo che impennandosi, vien preso alla groppa e al collo, si trova senza cavaliere e senza alcun chiaro indizio di un carro, diventa quasi necessità credere i due barbari occupati a domare il cavallo, come lo sono gli Sciti del magnifico vaso di argento trovato a Nicopol e pubblicato da Stephani nel *Compte-rendu* 1864, tav. I sgg. e da Kondakof e Tolstoi, *les antiquités de la Russie méridionale* p. 296 sg., ove specialmente voglian notarsi i due barbari, l'uno dietro l'altro, occupati a domare un sol cavallo. Cf. anche il cavallo renitente sul monumento di S. Remy, *Ant. Denkm.* I 17. E. P.]

(2) Furtwängler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, pag. 221.

(3) Dalle fonti letterarie sappiamo già che il toreuta Mys aveva effigiato in un vaso la *Ἰλίου πόρθησις* (Athen. XI, 782 B); e di Pytheas, *Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate, Palladium subripientes* (Plin., *N. H.*, XXXIII, 55). Questi modelli celebri furono poi più volte imitati; e ce ne fan

mica a rilievo, in cui un'intera classe, gli *homerische Becher* (Robert), che si ricollegano alle *Tabulae iliacae*, anche per le loro inscrizioni (1), rappresentano scene del detto ciclo.

II, 8 (a. 55)

11 (a. 72)

10 (a. 63)

Classe II. Motivi ornamentali.

1. (a. 100) Matrice circolare, meglio conservata che tutte le altre, ma di arte più scadente. Rappresenta il Gorgoneion, nel terzo schema (*der schöne Typus*) dei tre stabiliti dal Furtwängler (2), ma dagli occhi ancora esageratamente spalancati. È probabile che questo rilievo sia stato usato per decorare gli attacchi dei manichi nei vasi a rilievo, in cui il Gorgoneion è diffusissimo, ad imitazione, sempre, dei vasi di metallo (3).

fede i vasi scoperti nel tempo moderno. Così, p. es., in un vaso del tesoro di Bernay, riprodotto anche in Daremberg & Saglio, *dictionn. d. antiq.*, pag. 806, fig. 977, abbiamo scene iliache; e sul collo del medesimo, Ulisse in attitudine che ricorda quella del nostro rilievo. Per altri esempî, vedi ibid. (ad v. *caelatura*), pag. 805.

(1) Simili inscrizioni c'erano, del resto, anche su' prototipi metallici. Così, p. es., sappiamo che nel menzionato vaso di Mys le inscrizioni appartenevano ad un Parrasio (Athen., *l. c.*).

(2) Roscher, *o. c.*, I, 1721 segg.

(3) Cfr. per es. Schreiber, *Alex. Toreut.* pag. 75, fig. 86.

2-4. Tre matrici di rosoni ornamentali. Riproduco la meno sconservata (v. sopra, p. 275).

5. Testa di cavallo assai delicatamente disegnata. Essa, nella corta criniera, nella forma allungata e piuttosto secca, nei contorni della bocca e delle narici energicamente tratteggiati, ricorda i tipi più belli della grande arte.

7 (a. 60) 6 (a. 97) 5 (a. 57)

6. Testa di leone, a rilievo alto dalla base mm. 63. È propriamente una maschera, che ha, sotto le narici, un incavo semicircolare, che pare servisse all'adattamento di un piccolo canale. È molto simile, come si vede, alle teste di leone che ornavano la *sima* dei tempî greci, come sbocchi dei canali o *σωλῆνες*; ma di proporzioni assai più ridotte. Essendo il tipo comunissimo, è inutile ogni confronto. In quanto alla destinazione di questo rilievo nei grandi vasi, tornando grave l'ammettere ch'esso servisse per decorare gli attacchi superiori dei manichi, si può pensare alle analoghe teste di leone, adattate con piccoli canali nella parte inferiore del grande vaso di argento di Nicopoli (1), canali che servivano per lo scolo del liquido.

7. Grifo corrente, a rilievo poco alto, di corretto disegno. Si sa quanto l'arte ellenistica abbia divulgato, come motivo ornamentale, questa figura originaria dall'Oriente, su armi, mobili, candelabri e sui vasi metallici particolarmente (2).

(1) *Compte-rendu etc.*, tav. I-III. Oggi nel Museo dell'Eremitage a Pietroburgo.

(2) Vedi, in generale, sul grifo, come motivo ornamentale nell'arte seriore, Stephani, *Compte-rendu* 1861, pag. 119 segg. (a proposito del vaso di

8. (v. p. 281) Maschera di Sileno, con barba in forma di foglie vegetali. L'orecchio di becco e l'arcata sopraccigliare obliqua farebbero pensare piuttosto ad una maschera di Pan; ma il naso è propriamente silenico. Questi mascherini, come decorazione degli attacchi dei manichi, sono frequenti nella toreutica alessandrina (Schreiber. n. 12, 111, 112, 128). Ma che solo la plastica alessandrina abbia risoluto il problema di rappresentare la testa di Pan, ingentilendo e umanizzando gli attributi belluini del Dio, e quasi spiritualizzando la sua natura semi-caprina, oserei metterlo in dubbio. Così crede lo Schreiber (*o. c.*, p. 189 seg.): e si può essere d'accordo con lui, se per arte a l e s s a n d r i n a devesi intendere arte e l l e n i s t i c a, posteriore, cioè, alla morte di Alessandro Magno. Ma pare, come vedremo, che l'aggettivo usato dallo Schreiber debbasi accettare con significato assai più ristretto, e cronologicamente e topograficamente.

IV.

Esaurita così la descrizione delle 19 matrici, prima di venire alle conclusioni generali, esaminiamo brevemente quattro piccoli rilievi fittili di arte indubbiamente ellenistica, che varranno, specialmente il primo, a portare un utile, per quanto modesto, contributo alla nostra ricerca, accrescendo il materiale, sì scarso, della ceramica siciliana del III secolo.

1. (a. 77) Parte inferiore di un manico di vaso, con rilievo di maschera silenica, assai caratteristica, di buona arte e di squisita conservazione. Nessuna traccia di colore, nè di doratura o argentatura. Mi rimetto alle considerazioni fatte a proposito della matrice n. 8, Cl. 2ª. Aggiungo il confronto col frammento di manico, con

---

Nicopoli, già da me citato, nel cui collo sono grifi che dilaniano un cervo). Sul grifo, scelto negli utensili come *ἀποτρόπαιον*, vedi *ibd.* — Cfr. pure il ricchissimo articolo del Furtwängler in Roscher's, *Lexikon*, I, pag. 1774.

testa ornamentale, in Kekulé *o. c.*, tav. 58, 2, e l'altro, veramente singolare, con una delle matrici pubblicate dal Malmberg (tav. II, n. 3). Se non fosse per qualche lievissima differenza, i due rilievi sembrerebbero usciti dalla stessa matrice. Proviene dal territorio agrigentino; dallo stesso luogo, forse, dove furon trovate le matrici. Conservato nel Gabinetto archeologico di Girgenti.

2 e **3**. Dischi, piatti e grezzi da un lato, a rilievo, con teste femminili (Gorgoneion), dall'altro. Bucati da due fori biconici, disposti nei capelli, presso la fronte. Il Kekulé (*op. cit.*, pag. 26,

2 (a. 90)

3 (a. 67)

figg. 61, 62) dà notizia di 15 dischi simili, ch'egli chiama rotelle destinate ad essere appese, conservati nel Museo di Siracusa, alti da m. 0,08 a m. 0,10, ornati quasi tutti del Gorgoneion; e ne riporta due, uno dei quali ornato con una testa barbuta (satiro?) di epoca evidentemente ellenistica. Altri analoghi ne descrisse il Lenormant (*Gaz. arch.* 1863, pag. 70) provenienti da Taranto, dove se ne sarebbero trovati in abbondanza. Ma il Kekulé non parla della loro destinazione, e il Lenormant dice che questa è ancora sconosciuta. Potrebbe supporsi che fossero rifiuti di fabbrica di emblemata fittili, adoperati o come balocchi per i bambini, o come ἀποτρόπαια da appendere nelle case, o come pesi (ἀγνῦθες) di telaio (1). Ad avvalorare questa supposizione, sta il fatto che i

(1) Per il Gorgoneion come ἀποτρόπαιον, vedi Roscher's, *Lexikon*, I, 1697. Baumeister, *Denkm.* I, 75, e II, 909. Ἀποτρόπαια nelle officine, contro gli

buchi non sono praticati nell'argilla ancor molle, ma dopo cotta; infatti il foro d'entrata non corrisponde esattamente a quello d'uscita, e la forma biconica di ciascun buco dice chiaramente che esso è stato scavato con un punteruolo metallico dalle due facce del disco stesso. I due dischi provengono dal territorio di Girgenti, ed appartengono a collezione privata.

4. (a. 100) Rappresentazione burlesca, frammentaria, di un Pigmeo corrente. Impugna con la destra una grossa bipenne, e, attaccato all'estremità del membro, gli pende un campanello, agitato dal movimento della corsa. La figura, dalla pancia prominente, dalle

corte gambe, dalle esagerate proporzioni del membro, quantunque manchi la testa, in cui si rivelano i tratti più caratteristici, non lascia dubbio sull'interpetrazione del soggetto.

Si penserebbe che questo rilievo fosse un frammento di una geranomachia, e che il campanello servisse per incutere spavento

accidenti della cottura dei vasi, in Daremberg et Saglio, pag. 1123 (= idria di Monaco, dov'è rappresentato un forno, sotto la protezione di una maschera di Sileno). È ancora più incerto che potessero servire come ἀγνῦθες, perchè si sa che il telaio verticale (ἱστὸς ὄρθιος), è proprio dei tempi arcaici, a non dire che la forma di questi pesi è conica, con un solo buco in alto. Ad ogni modo, la mia interpetrazione deve valere soltanto come congettura.

alle gru; infatti Filostrato (*Imag.* II, 22), descrivendo una pittura che rappresentava una lotta umoristica dei Pigmei contro Herakles, dice che i Pigmei *κρόταλα σείουσι καὶ οὕτω τὰς γεράνους ἀμύνονται* (1).

Non saprei, però, trovare alcun confronto diretto col nostro Pigmeo, tanto ne' rilievi, che nella pittura vascolare.

V.

A me sembra che la questione della tecnica dei vasi a rilievo, almeno per alcune categorie di essi, non sia ancora completamente risoluta; e se dall' osservazione delle nostre matrici potesse trarsi qualche nuovo lume, sarebbe per la scienza un piccolo guadagno. Da quanto si è detto in principio e dalla descrizione stessa delle forme, si può ora facilmente venire a qualche pratica conclusione. Anzitutto non sembri strano, se io penso che la tecnica di questi vasi procede, in parte, da quella adoperata per gli ornamenti dei prototipi metallici, in quanto che il figulo, nell' immaginare e nel fabbricare il vaso, ha avuto presenti tutti gli elementi singoli della toreutica. Si sa che il più antico processo tecnico dei *signa* o *sigilla* (*ξῶα*, *ξωδάρια*) *procusa* (lavorati *au repoussé*), o *exculpta* (ceselati in pieno) andò a poco a poco cedendo, dinanzi alla moda dei rilievi lavorati a parte, e de' quali si ornava il vaso, non già sempre in modo che essi non si potessero staccare, ma in maniera che chiameremo *mobile*, come provano le espressioni adoperate dagli scrittori antichi, per indicare che questi emblemata venivano o tolti, o adattati sul vaso (2).

Non è questo il luogo di far la questione, tante volte discussa, se, cioè, ci sia una vera e propria differenza fra *emblema* e *crusta*. La differenza ci dovè certo essere, per quanto dalle espressioni degli

(1) Le geranomachie sono frequenti nei corni da bere (*ῥυτά*), che come ognun sa derivano direttamente da prototipi metallici. Per simili rappresentazioni, vedi Baumeister, *Denkm.* III, 1428 seg., e la letteratura ivi citata. Una geranomachia, ancora inedita, bellissima, in un *ῥυτόν* di collezione privata agrigentina, sarà presto da me pubblicata.

(2) Cic., *In Verr.*, IV, 22, 48 e 49; 23, 52; 24, 54 (*sigilla avellere*; *emblemata evellere*; *crustas, emblemata detrahere*; *emblemata illigare, includere*).

scrittori riesca oggi assai difficile farsene un concetto esatto (1). A me importa notare che agli *emblemata* propriamente detti si accostano molti dei nostri rilievi, e che ad essi s' inspira principalmente l' artista che modella il punzone e poi il figulo che decora i suoi vasi. Questi, dunque, benchè copî o imiti gli artistici vasi di metallo, non ritrae da essi che la sagoma e il modo di disporre gli ornamenti: la parte più nobile, più alta della imitazione, che richiede intelletto d'arte, spetta al modellatore del punzone. Dico così, perchè non posso consentire col Blümner, il quale, innalzando assai l' opera del vasaio, dice che l' esecuzione dei rilievi *durch Abdruck in Modellformen ist bei dieser Art von Gefässen sicherlich nicht anzunehmen, vielmehr sind diese Reliefs aus freier Hand modellirt* (2).

La tecnica a forma è, salvo in rari casi di lavoro corrente e trascurato, la sola ammissibile; tecnica che continua poi fino alle più tarde manifestazioni della ceramica a rilievo, come lo stesso Blümner ammette, e come, del resto, è evidente per l' esistenza delle originali matrici. È piuttosto discutibile la maniera speciale in cui, sempre mercè le forme, si ottenevano i rilievi sul vaso. Poichè la tecnica, certamente analoga se non perfettamente simile, con cui si ottenevano i vasi aretini, è meglio conosciuta, da essa possiamo trarre qualche schiarimento. Si sa che le ricerche del Fabroni, del Birch, del Brogniart, del Blümner e di altri conducevano ad ammettere queste quattro operazioni: fabbricazione del punzone; fabbricazione della forma intera (o di due mezze forme) (3), ottenuta al torno; impressione, nelle pareti interne di questa forma ancor molle, dei varî punzoni; e, finalmente, dopo asciugata e cotta la matrice intera, fabbricazione del vaso, adattando l' argilla alle pareti di essa, e compiendo al torno l' interno del vaso stesso (4).

(1) Rimando all' ottimo articolo *Caelatura* in Daremb. et Saglio, *dictionn.* etc., pag. 801 seg.

(2) Blümner, *Techn. u. Terminol.*, II, pag. 100. Pare che lo seguano il Jamot (in Daremb. e Saglio pag. 1131) e il Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 270.

(3) Così credono il Fabroni, *Storia dei vasi fittili aretini*, pag. 62; Il Birch, *Hist. of anc. Pottery*, II, 341, ed altri. Ma tutte le forme a noi pervenute sono di un sol pezzo (Brogniart, *traité des artes céram.*, I, 423; Blümner, *o. c.*, II, pag. 107).

(4) Tralascio, naturalmente, tutte le operazioni accessorie; per cui vedi Jamot in *l. c.*, p. 1129 seg.

Ma queste operazioni successive, e specialmente la terza (impressione del punzone sulle pareti interne ancor molli della matrice), lasciano non lievi dubbî. Sì che sembrò al Gamurrini (1) di aver risolto la questione, ammettendo che con i punzoni si stampassero singole matrici fittili; da queste si ottenessero, in cera, le figure e gli ornati in rilievo; i quali, dopo, si disponessero intorno ad un maschio di creta; e che intorno al maschio con i rilievi di cera così incastrati si disponesse la creta molle, ottenendo, con l'aiuto del torno per la faccia esterna, la matrice intera. Ingegnosa ricostruzione, senza dubbio, di una tecnica complicata, che il Gamurrini, da me assai brevemente compendiato, espose in tutti i particolari, togliendo di mezzo le principali difficoltà che nascevano dalla tecnica ammessa dal Blümner. Il Gamurrini crede che la sua teoria risolva la questione di lavorare i vasi aretini non solo, ma anche altri simili vasi ornati di rilievo (p. 267); ma se egli vi comprende anche i vasi ad *emblemata*, mi duole di non poter essere d' accordo con lui. Infatti, le modeste proporzioni, la sagoma assai semplice e i rilievi poco alti dei vasi aretini, ed anche dei megarici, rendono possibile la tecnica ammessa dal Gamurrini. Ma essa non sarebbe invece applicabile per i vasi greci a rilievo alto, riccamente ornati, di maggiori proporzioni e di forme complesse. Onde, riservando la forma intera per i vasi aretini e pei megarici, ammetto che i rilievi delle altre categorie di vasi siano stati ottenuti mercè la forma e applicati, ancor molli, sul vaso liscio già tornito e molle ancor esso (2). Infatti, valenti illustratori della ceramica greca a rilievo hanno fatto osservazioni che rendono verosimile l' opinione da me accolta. Il Klügmann (3), nell' illustrare i vasi inargentati di Orvieto, ammette che i rilievi, toltone uno o due lavorati, come a lui pare, a stecco, siano usciti da stampo e poi applicati con la stecca sul

(1) Notizie 1883, pag. 267 seg. (a proposito delle matrici, col nome di M. Perennio, già menzionate).

(2) Lo Schultz, a proposito di un vaso della Basilicata, a rilievo dipinto (Bullett. dell' Instit.) 1842, pag. 34), ammette due maniere di vasi a rilievo, sempre, però, fra quelli greci della Basilicata: alcuni di cui i rilievi furono aggiunti più tardi; altri di cui i rilievi furono lavorati insieme coi vasi. Benchè questa distinzione sia apprezzabile, essa non è ben chiara; e la mia è sostanzialmente diversa.

(3) Ann. dell' Inst., *l. c.*

vaso liscio già tornito; il Lenormant (1) osserva che i rilievi dei vasi di Taranto non sono stati stampati in una forma continua, ma con una forma separata per ciascun personaggio; ed infatti in uno dei due vasi da lui illustrati vi sono le stesse figure, ma disposte in maniera diversa (2).

Ho accennato che i punzoni, o forse anche le stesse matrici non devono ritenersi opera dello stesso figulo che manifatturava i vasi (3). Egli, assai probabilmente, li ritirava da centri artistici ed industriali più importanti, in cui il fiorire delle grandi scuole di toreutica agiva direttamente sullo stile e sui soggetti imitati e tradotti su questi punzoni (4). Il fatto, dagli archeologi conosciuto, che vasi trovati in luoghi diversi riproducono lo stesso rilievo, rende questa ipotesi assai probabile. Non credasi, però, che ammettendo per vera questa supposizione, l'opera del figulo sia stata puramente meccanica. Guardando i gessi ottenuti dalle nostre matrici, per quanto lo stato di conservazione di queste lasci a desiderare, si può assai facilmente capire che alla stecca del figulo era riservato un ritocco non sempre facile: ripulire, raffinare i contorni, arrotondare gli scorci, segnare i particolari non bene impressi; tutto un lavoro, insomma, che, come universalmente si sa, era comune ai fabbricanti di terrecotte grandi e piccole, e mercè il quale i figuli davano vita ed inesauribile varietà alle loro figurine (5). Rimanevano inoltre affidati all' ingegno ed al buon gusto del vasaio la disposizione dei personaggi, la scelta dei motivi ornamentali e l' adattamento dei rilievi alle pareti del vaso, curando che fossero dissimulate le suture, e badando a non turbare la simmetrica ed elegante sagoma del vaso. Quando egli non era capace di far ciò o lo trascurava, il vaso, pur avendo l' originaria

(1) *Gaz. archéol.* 1881-82, pag. 179.

(2) Anche gli *appliques* pubblicati dal Martha (v. sopra) confermerebbero questa tecnica

(3) Vedi Jamot, in Daremb. et Saglio ecc., pag. 1130.

(4) [Rimane sempre ammissibile l'opinione che un figulo qualunque da vasi di argento o siano di argilla, venutigli nelle mani per occasione, abbia fatto impronte per cavarne i calchi, opinione cui la diversità di stile e di conservazione delle matrici in questione certo non è sfavorevole. E. P.]

(5) Per non esser frainteso, parlo, principalmente, delle figurine di stile libero e di età ellenistica, per le quali il ritocco modificatore, a cui accenno, è ora generalmente ammesso. Cfr. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiq.*, pag. 256 seg.

bellezza del tipo delle matrici, era o inelegante o asimmetrico o coi personaggi mal disposti, specialmente per incuria nel calcolare lo spazio e gl' intervalli; e tutti questi difetti di esecuzione possono benissimo osservarsi, e furono osservati, negli esemplari sino a noi pervenuti.

VI.

Io non so se sia fondata ed ammissibile, senza riserva, l'opinione, generalmente accettata, che il centro di fabbricazione dei vasi a rilievo sia la Magna Grecia (1), opinione che si basa soltanto sul fatto che il maggior numero di esemplari conservati proviene da quel classico suolo. A me duole che gli scarsi mezzi di cui dispongo mi vietino di tentare un' esatta e completa distribuzione geografica di questo genere di ceramiche, conosciuto, del resto, per un numero di esemplari relativamente scarso. Ma la scoperta di Girgenti e, forse, altre successive potrebbero anche provare che i luoghi di fabbricazione di questi prodotti di un'industria artistica imitatrice dovevano esser varî, come varî furono, nell'età ellenistica, i luoghi dove la moda e l' amore dei vasi metallici furono grandissimi.

Le nostre matrici arrecano certo un utile contributo, per allargare le nostre conoscenze relativamente a tali luoghi di fabbrica, questione che si riconnette poi strettamente ad un' altra, ben più importante: quella dei contatti stilistici dei rilievi con le grandi scuole della plastica.

Così il Dragendorff — ed è qui il caso di tener largo conto delle sue osservazioni (2) — non solo ha abbattuto la vecchia opinione, che i vasi caleni fossero originariamente un prodotto delle fabbriche di Cales; opinione non più ammissibile anche prima delle ricerche del Dragendorff, perchè la parola ΙΞΟΠΞ, scritta su uno di questi vasi, conservato nel Museo di Berlino (3), non poteva lasciar dubbio sull' origine greca di essi, — ma ha fatto an-

(1) Così credono, fra gli altri, il Klügmann, *l. c.* e il Rayet et Coll., *o. c.*, pag 351.

(2) *O. c.*, pag. 9-11.

(3) Furtwängler, *Breschreib. d. Vasensamml. im Antiq.* n. 3881. Cfr. Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 346.

che vedere che le fabbriche dei vasi così detti caleni erano diffuse per tutto il mondo ellenico. Nè si può pensare di ritenerli come invenzione di fabbriche della bassa Italia. Due di queste tazze furono trovate in Dodona e illustrate dal Carapanos (*Dodone*, tav. 61, 8, pag. 111), e devono ritenersi non già come importazione dall' Italia, ma dalla Russia del sud. Quivi, infatti, furon trovati vasi caleni di entrambe le classi stabilite dal Dragendorff, e da me sopra menzionate; e che essi fossero fabbricati sul luogo, lo provano luminosamente le matrici illustrate dal Malmberg, delle quali ho già parlato. Queste servivano per la fabbricazione dei vasi caleni; e i prodotti di questa fabbrica si accostano assai più ai prototipi metallici, che non quelli italiani.

Or non potendosi ammettere che la fabbricazione sia passata dal Ponto all' Italia, perchè non abbiamo esempî di altre relazioni commerciali ed artistiche fra le due regioni, si deve ammettere che entrambe abbiano avuto le medesime fonti: poichè in un primo periodo la Jonia, poscia l' Attica, e in seguito l'Asia Minore tennero il mercato industriale ed artistico, tanto delle colonie greche del Ponto che di quelle dell' Italia meridionale. Ed infatti veri vasi caleni o matrici per gli emblemata provengono dall' Asia Minore (forme fittili della *Coll. Gréau*) o dalla Grecia propria (vaso caleno policromo del Louvre).

Facciamo tesoro di queste osservazioni del Dragendorff, rivolgendo la nostra attenzione al fatto che la ceramica a rilievo segue, come certo la toreutica, il movimento della civiltà greca, e si diffonde, con l' Ellenismo, in tutti i centri di vita greca; onde sembrerà logico e necessario l' ammettere ch' essa non abbia dovuto risentire i contatti di una scuola artistica soltanto, ma di varie, secondo i luoghi, le tradizioni e le relazioni commerciali.

Pertanto il valente difensore dell' arte alessandrina, Teodoro Schreiber [1], spingendo una sua giusta teoria sino alle ultime conseguenze, vuol sostenere che la tecnica e lo stile dei vasi fittili a rilievo di età ellenistica derivino interamente dalla toreutica alessandrina.

[1] Si sa come questo archeologo abbia, negli ultimi anni, pubblicato una serie di scritti, per assegnare ad Alessandria una scuola speciale di scultura. Il libro al quale mi riferisco è quello già citato: *Alexandrinische Toreutik.*

Sembrami opportuno notare, perchè non sembri ch'io respinga una teoria con assai dottrina ed acume sostenuta, che non si può più ammettere la vecchia idea del Wieseler, del Lenormant, del Holzer, dello Schöne e di altri, i quali, basandosi soltanto sulle iscrizioni indiscutibilmente romane, ma incise o graffite posteriormente sui vasi, e su altre considerazioni poco attendibili, pensavano a Roma, come patria della maggior parte dei vasi metallici arrivati sino a noi. Chè anzi ammetto che gli ornamenti, lo stile, i soggetti rappresentati su' vasi che cronologicamente appartengono al finire della Repubblica, accennino ad un' arte toreutica, che non ha nulla di comune con la toreutica etrusca o egiziana e con quella propriamente greca o ionica dell'Asia Minore (1). Ammetto anche che il centro di fabbricazione di questi *toreumata* sia stato Alessandria; ed infatti, la teoria dello Schreiber ha avuto nuova conferma per la scoperta del tesoro di Bosco Reale, e specialmente della famosa patera con l'emblema che rappresenta Alessandria (2). Ma lo stesso Schreiber (pag. 136 seg.), dalla considerazione che la scultura ornamentale romana a rilievo, nell' epoca che c' interessa, non attinge ad unica fonte, e che codesta età, che ammetteva, l' una accanto all' altra, due maniere artistiche tanto diverse (per la ragione che non ne possedeva una propria), non poteva avere nella toreutica uno stile nuovo, ricordandosi anche delle parole di Plinio (*vasa ex argento mire inconstantia humani ingenii variat. N. H.* XXXIII, 49), è costretto ad ammettere che gli orefici romani, per accontentare il gusto variabile e sazio del pubblico, si inspiravano ora ai modelli tramandati dalla scuola attica di Pergamo, ora a quelli della scuola ionica di Cizico, ora a quelli della scuola di Alessandria. E continua subito dopo (pag. 137): « *Den letzteren* (gli Alessandrini) *sind wir von Beginn dieser Untersuchung auf der Spur, die anderen werden sich vielleicht später aussondern lassen* ». Egli, dunque, ammette come possibili altri influssi, oltre quello della scuola di Alessandria.

Pertanto, sia che il famoso catalogo di Plinio (XXXIII, 55) si debba intendere disposto per classi di merito — come anch' io credo — o per ordine cronologico (3), non si potrà negare che

(1) Schreiber, *o. c.*, pag. 114.

(2) Collignon, *Sc. grecque*, II, 682; e letterat. ivi citata.

(3) La questione, come si sa, ha avuto, da una parte e dall'altra, valenti sostenitori. Per l'ordine cronologico stanno l'Overbeck, *Ant. Schriftquellen*,

la toreutica raggiunse il suo pieno fiore ed amplissima diffusione, prima del fiorire della scuola di Alessandria: che le città greche dell'Italia meridionale e della Sicilia e, più tardi, Roma ebbero la passione degli artistici vasi di metallo, e possederono esemplari di grandi maestri, prima che esse città risentissero i contatti con Alessandria; che anche dopo tali contatti nelle officine romane non s'imitarono soltanto i prodotti della toreutica alessandrina, ma di altre scuole, perchè Roma era come un vasto Museo, dove i tesori artistici della Grecia propria e dell'Asia dovevano suscitare imitazioni molteplici.

E sembrerà anche logico l'ammettere che l'industria artistica dei vasi fittili a rilievo segua queste varie fasi, e che essa non debba dirsi assolutamente alessandrina in tutte le sue categorie. Che cosa, infatti, si vorrebbe vedere di alessandrino, a non parlare dei vasi arcaici a rilievo, che non fanno, ora, al caso nostro, nei vasi di Kertsch e di Cuma, dei quali ho già parlato? Ma per questi vasi è perfino inutile qualsiasi esame stilistico; perchè la cronologia stessa non permette che si sospetti l'alessandrinismo. Ma io sostengo che non è necessario ammettere questo alessandrinismo, nemmeno per le ceramiche a rilievo del III e II secolo, che costituiscono la classe più direttamente vicina ai prototipi metallici; e credo che, ad accettare come vera questa opinione, contribuiscano non poco le nostre matrici.

Or la breve disamina che ho fatto della teoria dello Schreiber è stata richiesta dal fatto ch'egli, rifiutando un'opinione fin qui generalmente ammessa, crede che i vasi fittili inargentati di Orvieto, di cui ho parlato sopra, siano, nè più nè meno, che un prodotto dell'arte alessandrina: e sostiene che mal fece il Klügmann a pensare ad una provenienza dalla Magna Grecia, piuttosto che dalla fabbrica di Naukratis, di cui parla Ateneo, XI, 480 E [1]. Questa conchiusione dello Schreiber, che non esito a chiamare ardita, fondasi non già sull'esame stilistico degli ornamenti a rilievo dei detti vasi, esame che forse non avrebbe dato risultati decisamente alessandrini, ma sulla forma e sulla tecnica di essi. Già sanno i

---

pag. 417 e il Bursian, *Allgem. Encycl.*, LXXXII. pag. 464. Per la tesi contraria: Oemichen, *Plinian. Stud.*, pag. 160 segg. Schreiber, *o. c.*, pag. 402 segg.

[1] Schreiber, *o. c.*, pag. 162 e nota 46.

conoscitori della teoria dello Schreiber che tutto il VI capitolo del suo libro è dedicato a dimostrare che alcune date forme di manichi dei vasi metallici, e principalmente i manichi a becco (*Schnabel*) non si trovano affatto nei vasi che appartengono all'arte etrusca, greca ed asiatica (pag. 146), e che essi invece costituiscono un'invenzione della toreutica alessandrina. Or su questa forma speciale di manichi, ch'egli crede di riscontrare in alcuni dei vasi di Orvieto, è fondata la sua sentenza di alessandrinismo per quelle ceramiche. Non è intanto privo d'importanza il notare che Ateneo non parla affatto di una tecnica che possa farci pensare a' bei vasi greci a rilievo, e tanto meno poi parla della tecnica sostenuta dallo Schreiber, come esclusivamente alessandrina (1). Sentiamo, infatti, lo stesso sofista di Naukratis: *Διάφοροι δὲ κύλικες γίνονται καὶ ἐν τῇ τοῦ συσσίτου ἡμῶν Ἀθηναίου πατρίδι Ναυκράτει. εἰσὶ γὰρ φιαλώδεις μὲν, οὐ κατὰ τόρνον, ἀλλ' ὥσπερ δακτύλῳ πεποιημέναι, καὶ ἔχουσιν ὦτα τέσσαρα, πυθμένα εἰς πλάτος ἐκτεταμένον· ..... καὶ βάπτονται εἰς τὸ δοκεῖν εἶναι ἀργυραῖ.* Questi vasi, dunque, non eran fatti al torno, ma a mano libera; avevan quattro anse, e il *πυθμὴν εἰς π. ἐ.*, che devesi intendere un piede piatto e largo (2). Non è quindi lecito, com'io penso, designare questo passo, che non ci lascia anche lontanamente pensare ad uno *Schnabelgefäss*, per venire alla conchiusione che a Naukratis si fabbricassero vasi come quelli di Orvieto, e per affermare, quasi, che questi provengono proprio dalla fabbrica di Naukratis. Perchè mai Ateneo non avrebbe dovuto accennare al fatto più saliente, ai personaggi, cioè, e agli ornati in rilievo, egli che ci descrive in maniera così particolareggiata ed esatta (V, 199) i vasi metallici a rilievo che furon portati nella pompa di Tolomeo Filadelfo?

Ma c'è ancora di più. Anche ammettendo, dice lo Schreiber, come vera la supposizione del Klügmann che la Magna Grecia fosse la patria di questa tecnica dei vasi fittili a rilievo, l'influsso

(1) Questa osservazione era già stata fatta, prima della pubblicazione dell'opera dello Schreiber, in Collignon et Rayet, *o. c.*, pag. 350, n.° 3).

(2) Lasciando da parte l'interpretazione di questa parola, relativamente ai vasi metallici di Micene e di Caere, argomento che qui non può interessare, noto che già negli inventarî del tesoro del Partenone, la parola *πυθμήν* è adoperata col significato di piede del vaso. Per ogni questione in proposito, vedi Helbig, *das hom. Epos.*, pag. 478 segg. (trad. francese).

della toreutica alessandrina su di essa non sarebbe inverosimile, perchè l'arte del periodo dei Tolomei aveva, già per tempo, messo piede nell' Italia meridionale (1). Di maniera che, o in un modo o in un altro, non si scapperebbe dall'alessandrinismo, da lui, ad ogni costo, sostenuto e difeso.

Già il Dragendorff ha confutato le tesi dello Schreiber, a proposito dei rilievi della ceramica aretina (2); e i risultati a cui egli è pervenuto sono tanto più utili all'opinione che io seguo a proposito dei rilievi agrigentini, in quanto i prodotti delle fabbriche d'Arezzo sono indiscutibilmente di un'epoca più tarda delle nostre matrici. Or questi risultati scientifici non hanno minore importanza che quelli ottenuti a proposito della diffusione dei vasi caleni; e meritano se ne faccia cenno.

Si sa che il Hauser (3) ammise, per la seconda classe da lui stabilita dei rilievi neo-attici, anche l'influsso alessandrino; ma tra le fonti a cui attingevano scultori, toreuti e figuli delle fabbriche d'Arezzo (specialmente Perennio) c'erano opere attiche del V secolo, di altre scuole del IV e del III secolo, accanto alle opere veramente alessandrine; e questa comunità di fonti ci spiega il fatto, già notato dal Hauser (pag. 103 seg.) e largamente confermato dal materiale raccolto ed illustrato dal Dragendorff, della relazione tra la seconda classe dei rilievi neo-attici e i vasi aretini. Ben fa quindi il Dragendorff ad osservare che i caratteri alessandrini, indiscutibili in alcuni rilievi dei vasi d'Arezzo, non provano l'assoluto alessandrinismo ammesso dallo Schreiber, ma la pluralità di fonti dei neo-attici. Or se noi osserviamo i rilievi dei vasi dal Dragendorff riuniti in una prima classe (4) troviamo veramente ben

(1) Tesi sostenuta dallo Schreiber nello scritto: *die wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, n.° 72 e 89 segg.

(2) *O. c.*, pag. 51 segg.

(3) *O. c.*, pag. 136 segg.

(4) I vasi della prima classe (pag. 42) sono ornati con figure grandi; il terreno non è indicato; gli accessorî sono limitati; corone ed altri ornamenti non ispirati al realismo, ma disegnati in forma schematica. Sono tutti della fabbrica di Perennio; e sono, certo, i più belli. La seconda classe (pag. 60) comprende i vasi di Arezzo, dove mancano i personaggi, e la decorazione a rilievo è limitata a motivi ornamentali. Vi appartengono, inoltre, i vasi di Cornelio e quelli di Puteoli, in cui s'incontrano le rappresentazioni figurate; ma con carattere ornamentale. Fiori, ghirlande, maschere, bucranii sono adoperati a profusione.

poco di Alessandrino, e siamo costretti ad ammettere invece un più potente influsso delle scuole artistiche dell'Asia Minore, come provano pure i nomi degli schiavi della fabbrica di Perennio (pag. 53). Ma se osserviamo poi i vasi della seconda classe, e specialmente quelli della fabbrica di Puteoli, non potremo non ammettere la stretta analogia con lo stile alessandrino, e la somiglianza con la pittura decorativa pompeiana, che, com'è noto, ha tanta attinenza con l'arte di Alessandria.

Non sembra, dunque, provato che l'Italia, sul finire della Repubblica ed anche prima, risenta soltanto l'influsso della scuola d'Alessandria, tanto nella grande arte plastica che nell'industria artistica delle ceramiche a rilievo. Ma se guardando i vasi delle fabbriche di Arezzo e di Pozzuoli, non già quelli d'Orvieto, un qualche dubbio rimane, e si desidererebbero nuove conferme monumentali, uno sguardo ai rilievi ottenuti dalle matrici di Agrigento, ci spinge a dire che questa nuova conferma l'abbiamo, poichè esse potrebbero costituire per avventura, un notevole contributo per la scoperta della verità.

Che c'è, infatti, di Alessandrino in esse? Nulla, o ben poco! Predominano intanto le scene mitologiche, trattate, quasi tutte, in maniera che risente, come credo di aver dimostrato, l'arte dei grandi maestri del IV secolo. I motivi ornamentali sono in scarso numero, e non sono per giunta necessariamente alessandrini: il Gorgoneion è un motivo troppo vecchio nell'arte greca, perchè si possa dire esclusivamente proprio ai toreuti alessandrini; il grifo è già diffuso nella toreutica del IV secolo, e si trova anche, come abbiamo visto, nel vaso a rilievo di Cuma; ed esso, poi, accenna ad influsso asiatico. Si potrebbe, al più, muovere un'obbiezione per il modo in cui appare trattata la piccola maschera silenica. Ma nulla che accenni alla ghirlandomania degli alessandrini. Manca poi in tutti i rilievi la rappresentazione del paesaggio (il terreno è notato schematicamente, e solo in quanto è necessario, come sostegno dei personaggi); manca la disposizione pittoresca e il minuzioso realismo dei particolari, che sono affatto trascurati. Nè vi si trovano rappresentate scene della vita o idilliche, perchè lo stesso rilievo col suonatore di doppia tibia può benissimo derivare da uno di quei soggetti improntati al puro realismo, che sono comuni alla scultura ellenistica, senza essere esclusivamente alessandrini.

Manca pure il genere e quel fine umorismo, che è uno dei caratteri più salienti della scuola di Alessandria; nè si pensi al rilievo col Pigmeo corrente, che credo realmente concepito ed eseguito nello stile alessandrino; esso però non ha nulla di comune col gruppo delle matrici, e la stessa sua destinazione mi è ignota. Ma non credo metta conto soffermarsi più a lungo in questa dimostrazione, che poteva anche esser chiara dalle illustrazioni ai singoli rilievi.

A guardarli, potrebbe nascere il sospetto che i principali di essi, per la scelta del soggetto e per l'esecuzione, fossero simili, e stilisticamente e cronologicamente, ai rilievi neo-attici. Dopo lo studio fine ed esauriente del Hauser, a cui più volte ho accennato, non v'ha chi ignori che i neo-attici chiedevano soggetti e stile alle grandi scuole dei secoli passati: dalle arcaiche del V secolo, all'alessandrina. Essi, quindi, avrebbero avuto, in parte, comunità di fonti con i toreuti, che, alla loro volta, furono sfruttati dai figuli. Così spiegherebbesi qualche coincidenza di soggetti. Ma a render vano il sospetto contribuisce anche la cronologia; perchè l'età dei neo-attici corrisponde, relativamente all'industria vasaria, a quella in cui la ceramica a rilievo, dopo esser passata per diverse fasi, trova la sua via larga nelle fabbriche di Arezzo e nelle altre che a questa si ricollegano. Infatti abbiamo notato, facendo tesoro degli studî del Hauser e del Dragendorff, che i figuli aretini, e principalmente Perennio, hanno attinenza non piccola coi neo-attici. Or le nostre matrici, ancorquando si voglia abbassare la loro età alla seconda metà del III, o anche alla prima del II secolo, sono anteriori alle fabbriche d'Arezzo e ai neo-attici.

La stessa somiglianza di qualcuno dei nostri rilievi con quelli dei grandi vasi di marmo, di più recente età, non dice nulla contro quanto si è esposto. Non devesi, infatti, credere che le ceramiche a rilievo siano imitazione dei grandi vasi di marmo; ma questi, piuttosto, derivano da quelle [1]; o entrambi dagli originali metallici. E poi non ha il Hauser, con solidi argomenti, accomunato i rilievi di questi vasi di marmo coi neo-attici? [2] Avremmo quindi la stessa comunità di fonti, a cui sopra si è accennato.

[1] Collignon, *Sculpt. grecque*. II, pag. 647.

[2] Hauser, *die neu-attisch. Rel.*, pag. 136. Cfr. anche pag. 84, n°. 1.

Io penso, piuttosto, di riconoscere nei nostri rilievi una relazione non inverosimile con i soggetti e con lo stile delle scuole plastiche dell'Asia Minore, come eredi della grande tradizione attica. I grandi maestri del IV secolo sono scomparsi; l'arte ne raccoglie la potente eredità e si diffonde, si generalizza ed offre alle industrie artistiche un più largo campo d'ispirazione e d'imitazione. La toreutica, fiorentissima nell'Asia Minore, copia e adatta alle esigenze della tecnica i tipi tramandati dalla grande arte; e la ceramica, umilmente, se ne appropria e maggiormente li diffonde.

Ma a darci ragione di quest'influsso artistico, dobbiamo, naturalmente, pensare a relazioni commerciali fra la Sicilia e l'Oriente nel III e nel II secolo. Considerata la posizione geografica, singolarmente importante, della Sicilia e la storia delle colonie greche, il fatto non avrebbe bisogno di prove specifiche. Il Dragendorff, in un caso analogo, per spiegarsi la importazione in Italia dei vasi a rilievo originariamente greci, che diedero poi la stura alle fabbriche di Cales, pensò alle conosciute relazioni commerciali delle colonie della Magna Grecia con l'Attica e con l'Asia Minore. Io, per il caso nostro, penso più strettamente a Rodi.

La scuola scultoria di Rodi, come ora è dato affermare, ebbe più lunga durata che prima non si credesse: la sua attività, infatti, è attestata da una serie di sottoscrizioni di artisti, che va dalla metà del III fino alla metà del I secolo [1]; e si sa inoltre ch'essa si riattacca stilisticamente alle altre scuole ellenistiche dell'Asia, e quindi alla tradizione attica.

D'altra parte, per non dire che l'uso dei ricchi vasi metallici era comune a tutte le città dell'Asia Minore e che l'isola di Rodi era singolarmente ricca e splendida, noi sappiamo da quello stesso luogo di Plinio (XXXIII, 55), a cui sopra si è accennato, che opere toreutiche di grandi maestri eran conservate in Rodi: *Proximi ab eo* (scil. a Mentore) *in admiratione Acragas et Boëthus et Mys fuere. Exstant hodie omnium opera in insula Rhodiorum: Boëthi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi Patris in ipsa Rhodo, Bacchae Centauriique caelati in scyphis: Myos in eadem aede, et Silenus et Cupidines.*

[1] Vedi Loewy, *Inschr. griech. Bilddh.*, pag. 127 (n°. 159-205). Materiale epigrafico nuovo e ricchissimo fu raccolto nelle *Inscr. Graec. Insul. edid.* Hiller v. Gärtringen, I, (1895), pag. 238-39.

Or io non credo sia inverosimile il supporre che a Rodi, come altrove, esistessero scuole di toreutica, e conseguentemente fabbriche di ceramiche a rilievo (si sa, del resto, il posto segnalato che occupa Rodi nella storia della ceramica greca, specialmente arcaica); e che i Rodii, da attivi commercianti quali erano, diffondessero nelle città a loro legate per relazioni commerciali (a simiglianza di altri prodotti che noi conosciamo di provenienza rodia, per chiarissime prove) i bei vasi a rilievo, e gli stessi punzoni o le matrici che servivano per decorarli. E poichè sembra accertato che queste matrici fossero nell'antichità articoli di commercio (vedi sopra), ove mai sembrasse ardita la mia supposizione di una fabbricazione rodia di queste matrici, si potrà, più facilmente, ammettere che per opera del commercio rodio esse pervenissero in Sicilia. Nè sembri tarda l'età, per potere ammettere questo commercio; che io anzi, fino al I secolo, non saprei vederne un altro più probabile e più attivo con la costa meridionale della Sicilia [1].

Ricordiamo che Rodi è la metropoli di Agrigento, colonia della rodia Gela; e pensando ai numerosi bolli di anfore rodie che si trovano in Sicilia, troveremo un'irrefutabile prova monumentale delle relazioni commerciali fra le due isole, durate anche in età seriore [2]. Nè mancano al mio assunto le testimonianze letterarie, quantunque indirette. Marcello, vinta la corintio-geloa Siracusa, offrì doni al tempio di Atena a Lindo (Plut. *Marc.*, XXX, 5): e il fatto che Roma ebbe relazioni amichevoli con Rodi, fin dal 300 circa av. Cr. (Polyb., XXX, 5, 6), è spiegato dal Pais, per mezzo delle relazioni che i Rodi avevano in Occidente, sopratutto con Taranto e Siracusa [3]. Ma nella stessa *Verrina IV*, (13, 30 segg.), lì appunto dove si parla del prezioso vasellame a rilievo da Verre rubato ai Siciliani, Cicerone narra che il propretore ladro fu aiutato a scovare i tesori artistici dei Siciliani da due fratelli, Tlepolemos e Hiero, artefici di Cibyra nella Caria, i quali *Verrem artificii sui cupidum cognoverant.* Or il Pais non reputa casuale

[1] Di queste relazioni commerciali in epoca assai più antica (dal VI secolo in poi, ed anche prima) parlerò nell'illustrazione alla grande matrice arcaica.

[2] Orsi, *Megara Hyblaea.* (Estr. dai Monum. ant. I, 1892), pag. 95. Cfr Pais, Storia della Sicilia e della Magna Grecia, I, pag. 235.

[3] Pais, *l. c.*

questo fatto: « Il loro stesso nome ricorda Rodi (che anche nell'età romana possedeva una parte della Caria) e la Sicilia. Tlepolemo, infatti, è il nome del principale eroe argivo-rodio; Ierone è il ben noto nome geloo-siracusano. Fuggendo dalla patria si recavano in un paese, che per essi era una seconda patria ».

Conchiudendo: siamo, con le nostre matrici, in epoca ellenistica, ma non strettamente alessandrina; e certamente suscita una curiosa impressione il fatto che dalla vetusta Agrigento, che richiama subito al nostro pensiero la linea severa dei suoi tempî dorici, sian venuti alla luce piccoli monumenti non molto comuni nel mondo ellenico e nuovi, certamente, per la storia della ceramica in Sicilia.

PARTE II.

Matrici arcaiche.

A. Nella prima parte di questo lavoro ho già detto che la grande matrice arcaica (a. 360), che ora illustro, fu trovata, nel 1893, dallo stesso operaio che rinvenne le altre matrici; e in luogo poco discosto, non già dentro la cinta muraria dell'antica città, ma proprio sotto le mura, sepolta in mezzo ad una quantità di altri rottami fittili che non vidi e di altri frammenti di matrici, che andaron dispersi. Essa è rotta in 6 pezzi, che combaciano però esattamente, e fu ben restaurata dal signor Celi. L'argilla fine, depurata, molto ben cotta, di colore grigio rossastro ha lo spessore oscillante fra mm. 20 e 28.

Il tipo di maschera, proveniente da matrici simili alla nostra, è assai diffuso nel mondo greco, e la sola Sicilia ne ha dato esemplari a centinaia. Ma, che io mi sappia, non furon fin qui trovate matrici di queste maschere; e gli stessi esemplari positivi che si conoscono non raggiungono che assai eccezionalmente le proporzioni della nostra matrice.

Si aggiunga che l'Orsi, uno dei più valenti illustratori di un tal genere di terrecotte, crede che gli esemplari di grandi proporzioni non siano ottenuti a stampo, ma a stecco (1), opinione che

(1) Orsi, *Megara Hyblaea* (estr. dai Monum. ant., I, 1892) pag. 252, n. 1.

non trova conferma in questa matrice. È poi notevole il fatto che il gesso ottenuto da essa permette, per le dimensioni e per lo stato eccellente di conservazione della forma, di apprezzare, meglio che

fin qui non fosse dato, i caratteri stilistici e le cognizioni anatomiche del coroplasta. Onde la nostra matrice, non comune e forse unica, è ben degna di essere illustrata.

Si ammette ora generalmente per vera la congettura dello Heuzey (1), secondo il quale il tipo e l'uso di queste maschere fittili provengono dalle maschere delle mummie egiziane; e conforme al fatto, oramai innegabile, dei contatti dell'arte greca arcaica con l'Oriente, nel periodo anteriore alla costituzione dei tipi plastici nazionali, si può benissimo seguire la via tenuta da questo rito funebre e del tipo plastico relativo, che dall'Egitto e dalla Fenicia passa in Grecia, esplicandosi nelle famose maschere d'oro trovate dallo Schliemann nella terza, quarta e quinta tomba dell'acropoli di Micene (2).

(1) *Terrescuites du Louvre* (illustraz. alla tav. XIII, 5).

(2) Perrot et Chipiez, *hist. de l'art dans l'antiq.*, tom. VI, pag. 794 segg.

Il più grande numero di queste maschere proviene da Rodi (1), dove quindi è logico ammettere la diffusione dell'uso funebre a cui abbiamo accennato: fatto che può benissimo spiegarsi con le relazioni fra Rodi e l'Egitto al tempo di Amasis (Herod., II, 178) Rodi, verosimilmente, fu, se non l'unico, il più potente anello di congiunzione per la diffusione di questo tipo in Sicilia.

Io, infatti, non sarei lontano dal ritenere la nostra matrice, che rivela una tecnica molto progredita, come un articolo di diretta importazione rodia in un'officina coroplastica di Girgenti.

Non mi pare casuale e senza significato che queste matrici e la diffusione grandissima del tipo si trovino nella rodia-geloa Agrigento. È noto quali strettissime relazioni politiche e commerciali esistessero fra Rodi e la Sicilia, specialmente dopo la fondazione di Gela (689 av. Cr.) (2), e Rodi « nel sesto secolo, sostituendosi al commercio fenicio, fu un potente mezzo di trasmissione di elementi artistici ed industriali così greco-asiatici come egiziani nella Sicilia » (3). Lo stesso Orsi poi (*l. c.*) osservando la somiglianza di alcune maschere provenienti da luoghi diversi, pensa alla « diffusione e riproduzione di matrici da alcuni centri determinati ». Or non vorremo noi ammettere Rodi principalmente e poi Agrigento, come centri per la fabbricazione di queste maschere? Così la supposizione del valente archeologo è confermata dalla scoperta della nostra matrice.

Si aggiunga che già all'Heuzey (*l. c.*) sembra notevole, per la storia dell'arte antica, il contatto dell'arcaismo orientalizzante di Rodi con le antiche scuole di Corinto e della Sicilia. Stilisticamente la nostra matrice ha tutti i caratteri dell'arcaismo progredito del principio del V e forse dell'ultimo quarto del VI secolo.

La buona riproduzione mi dispensa da una minuta descrizione. Non posso però lasciar passare inosservato il fatto che questa maschera, pur essendo improntata alla rigida solennità che a tutte è comune, non ha quella volgare e stupida espressione, comune anch'essa al più grande numero di questi tipi. La bocca, non più

(1) Cfr. Orsi, *o. c.*, pag. 252, n. 3; e il materiale ivi raccolto e citato.

(2) Per queste relazioni vedi Holm, Storia della Sicilia, I, pag. 277 seg. (trad. ital.). Pais, Storia della Sicilia e della Magna Grecia, I, pag. 231. Freeman, *History of Sicily*, I, pag. 399 segg.

(3) Orsi, *o. c.*, pag. 95.

esagerata o appena schematicamente trattata, ma piccioletta e di corretto disegno, s' inarca — è vero — a quel sorriso che è uno dei caratteri salienti dell' arcaismo: ma non è lo sciocco sorriso che ripugna o fa ridere, ma un sorriso piccolo e grave, che dà alla faccia un' espressione di serena tranquillità e di quasi sacra compostezza. Il mento non è più molto aguzzo, nè molto sporgenti gli zigomi, nè convergenti gli occhi. Guastano le orecchie grandi, ad ansa, male impostate. Ma il coroplasta, nel modellare questo tipo, ha risentito gli influssi della grande arte, che camminava già verso la perfezione. Egli non fu certo un volgare coroplasta, ligio in tutto alla tradizione del tipo; e si badi che lo zinco, che noi qui vediamo riprodotto, proviene da un gesso, che manca assolutamente di quel lavoro di stecco, destinato a correggere gl' immancabili difetti del lavoro a stampo.

Or che queste maschere non rimanessero sempre immobili (quantunque io sappia che alcune provenienti dalla necropoli di Myrina, antiche, al più, di 200 anni av. Cr., hanno tutti i caratteri dell' arcaismo del VI secolo [1]), potei io stesso notarlo, osservandone moltissime di diverse grandezze, trovate tutte a Girgenti, fra le quali alquante sono meno arcaiche, a mio giudizio, della matrice.

Scelgo qui una di queste mascherette (a. 108), avvertendo però che la riproduzione in gesso, donde futratta la fotografia, è sconciamente sbagliata nel contorno degli occhi che sembrano assai più grandi. Essa trova un esatto riscontro in quella policroma pubblicata dall' Heuzey (*o. c.*, tav. XIII, 5, proveniente da Rodi), il quale crede che la sua tocchi già l' epoca dello stile bello.

Inutile cercare nella grande arte un prototipo qualsiasi di queste maschere arcaiche, poichè esse ebbero in origine un carattere

[1] Pottier et Reinach, in *Bull. de corresp. hell.* VII, pag. 83.

ritrattistico (1). Si sa inoltre che, in seguito, andaron perdendo questo originario carattere, e acquistarono una destinazione doppiamente ieratica: quella di rappresentare gli aspetti delle divinità ctonie protettrici del sepolcro; e quella di servire come anathemata offerti a divinità per noi sconosciute (2); onde la loro provenienza dai sepolcri, nel primo caso; dai depositi di anathemata in prossimità dei tempî, nel secondo caso. Osserviamo infine che se è vera la relazione che l'Heuzey scorse fra l'uso funebre di queste maschere e il rito, per cui il sacerdote dei Feneati si copriva il volto di una maschera di Demeter Kidaria per scacciare *ταῖς ῥάβδοις* gli esseri sotterranei (Paus. VIII, 15), non sarà forse molto improbabile ammettere che siffatti anathemata fossero offerti a Demeter, considerata come divinità ctonia. La diffusione grande di queste maschere in Sicilia, e grandissima in Girgenti, *Φερσεφόνας ἕδος* (Pind. *Pyth.* XII, v. 2), e il fatto nuovamente osservato dall'Orsi che più di 200 di queste maschere furono trovate presso un santuario verosimilmente di Demeter e Kore in una città greca sconosciuta (forse Echetla) (3) avvalorano la mia supposizione: a Girgenti, in un piccolo deposito di anathemata, composto di statuette riferentisi indiscutibilmente al culto di Demeter e Kore (quasi tutte portano il *χοῖρος μυστικός* o il frutto del papavero ecc.), da me acquistate pel Museo Nazionale di Siracusa, c'erano più che 60 mascherette, ch'io vidi, e due frammenti di esse, grandi al vero.

La distribuzione geografica di queste maschere nel mondo ellenico fu già esaminata dall'Orsi, a cui sarà bene rimettersi (4), non conoscendo io, oltre quelli testè menzionati, ch'erano finora inediti, altri esemplari da aggiungere.

(1) Vedi, in generale, Perrot et Chipiez, *o. c.*, VII, 794 seg. Cfr. Orsi, *l. c.*

(2) Orsi, ibid.

(3) Orsi, d'una città greca a Terravecchia ecc., pag. 28 segg. (estr. dai Monum. antichi VII, 1897).

(4) Cfr. le due pubblicazioni sopracitate. L'Orsi non pretende di aver fatto una statistica completa; ma nulla gli è sfuggito del materiale conosciuto. Cfr. anche *Arch. Anzeiger*, 1895, pag. 220. Ripeto che gli esemplari agrigentini, che tuttodì si rinvengono e vanno diffusi pel mercato antiquario di quella città, si possono contare a centinaia.

B. (a. 130) Altra forma di maschera arcaica, ma con caratteri assai diversi della prima. Anch' essa frammentaria, e divisa in tre pezzi, restaurati; manca però della parte inferiore che formava le bende. Proviene dal territorio agrigentino, ma non si sa precisamente da qual punto; appartiene a collezione privata.

Fra i numerosissimi esemplari delle maschere arcaiche, ha alcuni caratteri distintivi ed importanti. La matrice è di argilla grigio-pallida, assai depurata, a pareti sottili; e l'esterno è ripulito e molto curato. L' arcaismo di essa è abbastanza progredito; ma non sono ancora scomparsi lo sciocco sorriso e l'austera funebre solennità. Il trattamento speciale dei capelli, che ricorda assai da vicino l' Hera Ludovisi, non è comune in queste maschere; e se non fosse pel mento sviluppato ed aguzzo e per questa particolare acconciatura frontale, la nostra matrice si avvicinerebbe all'arte di transizione fra l' ultimo arcaismo e l' epoca dei grandi maestri del V secolo. Essa però tiene più di quello; e ricorda un poco, salvo che nell' acconciatura dei capelli, le teste delle statue femminili dell' Acropoli (1)

C. (a. 294) Matrice proveniente dallo stesso luogo da cui la matrice A. Anch'essa arcaica; ben conservata, salvo che nella testa, dov'è malamente restaurata. È certo una divinità, ma non si sa quale: e bisogna rinunziare a qualsiasi tentativo di identificazione. La faccia ha tutti i caratteri di un arcaismo ancor duro; le trecce pendono sulle spalle. Il chitone talare scende rigido sul corpo piatto; ed è appuntato alle spalle da due fibule a placca in forma di doppia palmetta (2), dalle quali scendono sul seno due filari di pendagli.

(1) Collignon, *Sculpt. grecque*, I, fig. 171-73.

(2) Questa identificazione si deve all' Orsi (Notizie degli scavi 1895, p. 119), il quale, nella necropoli siracusana del Fusco, in sepolcri dell' VIII e IX secolo, trovò esemplari reali di questi fermagli. Ne trovò anche in sepolcri siculi del 3° periodo, contenenti articoli greco-arcaicissimi. Cfr. Bullet. di Paletn. ital. 1894, p. 52.

Il tipo, dalle linee rigidamente geometriche, in modo che tutto il corpo, dal petto in giù, ha la forma di un' asse piatta a spigoli vivi, procede direttamente da una delle tre forme generatrici dello *ξόανον* scolpito in pietra (1), e precisamente dallo *xoanon* ottenuto da un' asse (*σανίς*), di cui abbiamo un esempio nell'Artemide Delia di Nicandra.

Questa terracotta è assai diffusa in Sicilia, e specialmente a Girgenti; e se ne hanno in piedi e sedute. Parmi inutile trattare la questione a cui accenna il Kekulé (2), se questo tipo, cioè, sia proprio di Agrigento e Selinunte o di Megara; poichè esso si trova non solo in altre città di Sicilia, ma anche nella Magna Grecia (Locri Epiz.), nella Cirenaica e nella Grecia propria (Tanagra ed Argos). La statistica fu data dall' Orsi, a cui rimando (3).

Di altre matrici, assai frammentarie e sconservate, credo inutile occuparmi.

G. E. Rizzo.

(1) Collignon, *hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 120 seg.

(2) *Terracott. von Sicil.*, p. 17.

(3) Orsi, d' una città greca ecc., p. 44. Forse alle città notate dall'Orsi potrebbesi aggiungere Akrai, per la terracotta del Museo di Palermo, pubblicata dal Kekulé (tav. XI, 1), la quale è certo di stile più sviluppato e di epoca più recente; ma ha gli stessi caratteristici fermagli e pendagli decorativi.

ATHENA ALATA E ATHENA SENZ' ALI

(Tav. XII)

Nel museo del senatore conte Eugenio Faina in Orvieto si conserva il bel vasetto a figure nere, del quale, grazie alla cortese liberalità del proprietario, mi è dato di pubblicare qui un disegno nella tavola XII. Le figure sono grandi al vero, il vaso a $^3/_5$. Esso proviene dalla locale necropoli detta del « Crocifisso del Tufo » insieme colla maggior parte dei vasi antichi, che formano il grosso di quella ricca collezione. Fu già descritto brevemente da Gustavo Körte nell' importante relazione da lui pubblicata sugli scavi di quella necropoli (1); ma poi, per quanto io mi sappia, è rimasto inedito. La rarità, almeno in parte, della sua decorazione ed anche la non comune finezza, ond'è condotto il lavoro, lo rendono degno di essere meglio conosciuto ed apprezzato.

Il vasetto, che è ricomposto quasi per intero e senza restauri da parecchi frammenti, ha la forma di una coppa panciuta con labbro distinto e sporgente e con manichi appiattiti, di cui l' uno, ora mancante insieme con porzione della parete, fu già riparato in antico, come ci attestano i forellini fatti a trapano per l' inserzione delle grappe, tre dei quali restano ancora presso il contorno dell' attaccatura (2).

Le sue misure sono nell' altezza mm. 114, nella periferia mm. 430, nel diametro mm. 133; lo spessore, all' attaccatura del collo, è non più di mm. 2 ½, e, presso il fondo, di mm. 4 o poco più. La materia ond' è plasmato è la solita argilla finissima e del bel colore rosso dei vasi attici, e così la vernice ha quel colore

(1) *Annali d. Inst.*, 1877, p. 128 sg. n. 12. Cfr. Cardella, *Catalogo del Museo Etrusco Faina*, p. 74 n. 150.

(2) La forma è un po' simile a Brunn-Lau, *Griech. Vasen*, tav. XIX, 6, ma meglio si accosta a quella del vaso col nome di Brachas, ed. Klein, *Lieblingsinschr.* p. 63, che ha un solo manico, ma ugualmente piatto.

nero morato e quella lucentezza metallica, che si osserva sui migliori tra quelli.

Colla vernice è dipinto tutto l'interno del vaso, meno il giro dell'orlo; nell'esterno la verniciatura è limitata al labbro, alla parte inferiore della pancia ed ai manichi, essendo tutto il resto riservato alla decorazione. Questa consta, in ambedue le metà del vaso, degli stessi elementi, che si corrispondono con rigorosa simmetria. Ai lati, sotto ciascuno dei manichi, è una pantera o leopardo incedente, e tanto sulla faccia del dritto che su quella del rovescio si vede, tra due occhioni, una figura di Athena. Ambedue queste figure sono perfettamente simili fra loro nell'abito e nell'atteggiamento, ma differiscono negli attributi. In entrambi i casi la dea ha in capo l'elmetto attico, indosso un chiton ionico costellato e con ricami nell'orlo, dove più semplici, dove più ricchi; e sovr'esso un peplo 'ionizzante', che qui è messo a tracolla, lì affibbiato sopra ambedue le spalle. Ma se nell'uno dei casi Athena, in aspetto solito, con la lancia nella destra, lo scudo al braccio sinistro, si precipita in avanti per combattere; nell'altro la dea non ha lancia ed invece dello scudo imbraccia l'egida, e per di più è insolitamente munita di due ali ricurve, delle quali l'una si vede attaccata sul davanti della spalla destra, l'altra apparisce un po' più in basso al di là degli svolazzi del peplo.

Figure di questa, siccome di parecchie altre divinità, fornite di ali sono specialmente ovvie sopra monumenti etruschi [1]. Per questa ragione e per il modo dell'attaccatura delle ali, non che per la circostanza del trovarsi riunite sopra uno stesso monumento due figure diverse d'una stessa divinità, circostanza che sembrava contraria all'indole dell'arte greca, il Körte, pur ammettendo la possibilità di un'immagine greca di Athena alata almeno per un'epoca più recente, attribuì il nostro vaso alla fabbricazione etrusca; ed anzi, riguardandolo come un appoggio alla nota teoria del Brunn intorno ai vasi, che ormai tutti, o quasi, riconoscono per greci, si proponeva allora, coll'aiuto del medesimo

[1] Cfr. *Arch. Zeitung* 1851, tav. XXVII; *Ann. d. Inst.*, 1872, tav. N, p. 224; e i monumenti citati da Imhoof-Blumer *Flügelgestalten der Athena und Nike auf Münzen* in *Numismat. Zeitschrift* di Huber, III, 1871, p. 5 nota 2.

vaso, di confortarla con nuovi e solidi argomenti. Che io mi sappia, una tale dimostrazione non è venuta mai alla luce, nè credo che ormai vi verrà, dopo che in questo intervallo di tempo e nuove scoperte e nuovi studî hanno talmente modificato i criterî sull'arte etrusca in rapporto colla greca, che lo stesso Körte, suppongo, avrà già rinunziato ad un'idea insostenibile.

Innanzi tutto chi senza preconcetti si ponga ad osservare cotesto vaso non può dubitare, come non ne dubitai io fin dalla prima volta che lo vidi alcuni anni fa, di avere dinanzi a sè un prodotto genuino della industria ceramica attica non solo, ma uno dei pregevoli per tecnica e per stile. Ciò apparisce manifesto e da quanto abbiamo detto sulla forma del vaso e sulla qualità della argilla e della vernice, e da quanto si riferisce al genere della decorazione ed alla maniera colla quale è condotta. Così l'aspetto degli occhioni neri col contorno bianco, col cerchio dell'iride parimenti bianco e la pupilla rossa, questa e quello tracciati col compasso; l'applicazione dei due suddetti colori sopra il nero della vernice tanto qui che nelle figure (1); l'uso abbondante ed accurato del graffito, che è specialmente finissimo nelle due pantere; i tralci di ellera, che si espandono sul campo, colle loro foglie non in fretta accennate, come più spesso, ma diligentemente finite; infine i tipi stessi delle due Athene, (non tenuto conto, pel momento, dell'aggiunta delle ali) convengono perfettamente colle note caratteristiche dei vasi attici del VI secolo a. Cr. Tutto ciò è tanto evidente che il Körte stesso non potè disconoscere che il nostro vaso « si stacca pochissimo dalla schiera dei vasi comuni a figure nere »; soltanto che a lui parve, che, appunto in virtù di tali concordanze, il medesimo era atto a gettare il sospetto sulla provenienza di una gran parte dei vasi figurati, rinvenuti in suolo italiano. Ma dacchè il nostro vaso, considerato in sè stesso e indipendentemente dal suddetto particolare della rappresentanza, è tale che nessuno penserebbe ad inscriverlo nel novero dei vasi etruschi, dai quali anzi si distingue del tutto pel carattare e per la finezza del disegno, quale non siamo avvezzi di vedere nei prodotti ceramici sicuri dell'Etruria, certo non basta una circostanza puramente estrinseca

(1) Il bianco, come spesso accade, qua e là è caduto, ciò che si vede bene sulla nostra tavola; quivi il rosso è indicato con una mezza tinta.

per negarne la provenienza dalla Grecia. E qual'è poi il valore di questa circostanza?

Una rappresentanza di Athena alata è veramente una cosa così strana per l'arte greca, da non potersi prendere per greca quella che si vede dipinta sul vaso orvietano? Essa è rara, sì, ma non punto nuova; e già l'Imhoof-Blumer (1) aveva dimostrato, contro una precedente asserzione del Kekulé (2) la possibilità di rappresentanze di tal sorta mediante la pubblicazione di alcune monete. Senonchè le più antiche tra queste non sono anteriori all'epoca dei Diadochi; e però persiste tuttora l'opinione, primieramente espressa dallo stesso Imhoof-Blumer (3) e condivisa dal Körte, che Athena coll'attributo delle ali non sia stata rappresentata nel mondo ellenico prima di quel tempo (4). Ora anche questa opinione deve essere modificata. Già il tipo della moneta beotica, edita nell'op. cit., tav. V, n. 1, e ripetuta qui alla p. 317 (5), esibente un'Athena arcaistica nello schema della Promachos, ma coll'egida sul braccio sinistro e la folgore nella destra, avrebbe potuto fare sospettare la dipendenza di sì fatta figura da un prototipo più antico del IV secolo, similmente a quello che avviene per le figure della stessa dea sopra le anfore panatenaiche più recenti. A questo esempio si può ora aggiungere l'altro di uno scarabeo proveniente da Amatunte in Cipro, d'età, a quanto pare, più antica della citata moneta, sul quale ritroviamo Athena stante, con elmo, scudo, lancia e per giunta con due ali, ambedue ricurvate in basso come l'ala sinistra dell'Athena Faina (6). Ma anche non volendo dare troppo peso a cotesti esempî, abbiamo a nostra disposizione un riscontro ben altrimenti sicuro e convin-

(1) Op. cit., p. 42 sgg.; cfr. ivi tav. V, n. 1-5.

(2) *Balustrade des Tempels der Athena-Nike*, I ed., p. 7.

(3) Op. cit. p. 42 sg.

(4) Cfr. Preller-Robert, *Griechische Mythologie* I, p. 320, nota 1.

(5) Cfr. anche Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 150 n. 83, e *Choix* tav. II n. 43. Esemplari simili in British Museum, *Catal. of greek coins, Central Grece*, tav. VI, 3-4, p. 39, n. 66-70. Cfr. Head., *Hist. num.* p. 298 sg., e lo stesso in *Chronol. sequence of the coins of Beotia*, 1881, p. 83 (288-244 av. Cr.).

(6) Murray, *Handbook of archaeology* tav., XII n. 9; cfr. p. 169 « *Athena Gorgophona* ».

cente sopra uno di quei monumenti, la cui scoperta specialmente tanto lume ha diffuso sulla storia dell'arte greca più antica, ed ha mostrato in modo evidente da qual fonte l'arte etrusca ha derivato i suoi modelli, come per la maggior parte de' suoi tipi, così anche per quella facilità di dar le ali alle figure, che sino a poco fa si credeva una proprietà originale degli Etruschi (1).

Nella zona principale che decora uno dei migliori sarcofagi di Clazomene, ora nel museo di Berlino (2), tanto a destra che a sinistra del gruppo centrale, formato da Ulisse e Diomede che uccidono Dolone, si vede ripetuta la figura d'un essere femminile munito di due coppie di ali ricurve alle spalle ed ai fianchi e di due alette ai piedi, e vestito di lungo chiton e di peplo. È in atto di montare sopra un cocchio tirato da quattro cavalli guidati da un ragazzo nudo; e colla mano sinistra regge una delle briglie, colla destra tiene obliquamente una lancia (3). Veramente io non so, se, come suppone lo Studniczka (4), la presenza di coteste due figure, che corrisponderebbero, a suo dire, all'Athena ed all'Apollo di Omero, sia da attribuirsi ad una concezione più recente della Dolonia, forse pel tramite di una parodia d'Ipponatte; nè credo che esse ci rappresentino due divinità distinte, cioè le dee protettrici di ciascuna delle due parti avversarie, essendo l'uno dei gruppi la ripetizione esatta dell'altro (5). Ma giustamente il chiaro autore ha notato, che, ora che conosciamo qual largo uso di ali siasi fatto nell'arte ionica antichissima, ci è possibile cercarne il nome in una

(1) Cfr. per questo riguardo la bibliografia raccolta nella mia memoria «*Di un bronzetto arcaico dell' Acropoli d'Atene* ecc.» in *Monumenti ant. dei Lincei* VII, 1897, p. 368 nota 2; dove tra le cose greche non mancano esempî di «quella falsa giuntura al fianco propria specialmente all'arte etrusca», come si esprimeva Körte, l. cit.

(2) *Antike Denkmäler d. Inst.* I, tav. XLIV: cfr. il testo del Winter a p. 32 sgg.

(3) Il Winter l. cit. la chiama semplicemente lungo bastone; ma è certamente una lancia per la chiara somiglianza con quelle dei guerrieri, nè potrebbe essere un *κέντρον*, poichè già il fanciullo tiene una frusta.

(4) *Jahrbuch d. Inst.* V, 1890, p. 145 sg.

(5) È vero che nelle monomachie dipinte sullo stesso sarcofago i guerrieri avversari sono affatto simili fra loro, ma ivi sono distinti almeno dall'azione, qui no; e d'altra parte in Omero non si ha indizio dell'assistenza d'ambedue gli eserciti al fatto di Dolone.

cerchia ben più ampia, che non sia quella, la quale contiene i nomi che primi ci vengono alla mente appena vediamo sì fatte rappresentanze (1). La lancia, della quale è armata, c' indica in lei una divinità guerriera, vale a dire Athena, la dea tutelare dei Greci, che monta sul carro da guerra e tra le loro file si frammischia, proprio come ce la descrive Omero nell' Iliade (2). Se altri attributi le mancano, basta pensare quanto lentamente l' arte ha proceduto nell' assegnarli; mentre d' altra parte il confronto col vaso Faina, che pertanto dà e riceve luce da cotesto monumento, giustifica pienamente la proposta interpretazione. Ma se anche ciò non bastasse, ecco che a togliere ogni dubbio vengono in acconcio le nuove scoperte di Delfo. In una parte infatti del fregio del tesoro dei Sifnii, o, come altrimenti si crede, dei Cnidii, si vede parimenti Athena colle ali e in atto di montare sopra un cocchio tirato da quattro cavalli alati (3); rappresentanza codesta che può alla sua volta addursi tra gli argomenti connettenti quell' importante monumento col ciclo di quell'arte, che comprende anche i sarcofagi di Clazomene (4).

Un altro riscontro colla doppia rappresentanza, che abbiamo osservato sull' uno di questi, ritroviamo sopra un vaso Feoli, che dallo Studniczka fu riportato nel ciclo ionico (5). Quivi, sì nel diritto che nel rovescio è espressa una figura di donna, che monta o che sta già sopra un carro, assistita da un' altra donna e da un ragazzo nudo, il quale in un caso sta insieme con questa davanti ai cavalli accarezzandoli o bardandoli, nell' altro sta accanto alla donna che parte, reggendo un fascio delle briglie. Il ragazzo, del quale è dif-

(1) Il Winter, l. cit., propose in forma dubitativa il nome di Iride.

(2) *E* 835 sgg. Cfr. il pinax in *Ant. Denkm.* I, tav. VIII, 15.

(3) Pubblicata dall'Homolle in *Gazette des beaux arts*, 1895, 1, p. 321; cfr. *Revue archéol.* 1895 vol. I, p. 98 (*Chronique d'Orient*); *Bull. corr. hell.* 1895 p. 534, 1896 p. 581 sgg. La figura è frammentata, ma l'esistenza delle ali mi è stata confermata da un ragguaglio e da una fotografia che devo alla cortesia del signor Homolle: di un'ala si vede sporgere dietro le anche la punta ricurva, di un'altra resta la traccia sull'omero sinistro.

(4) Meritamente lo Hartwig inclina a credere che esso debba riferirsi all' arte greco-orientale o ionica, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 371. Cfr. la mia citata memoria, p. 368, nota 1.

(5) Gerhard, *Auserl. Vasenb.* III, tav. CXCIV, p. 91 sgg. Cfr. *Jahrbuch d. Inst.* l. cit.

ficile dare il nome (1), è probabilmente quello stesso che nel sarcofago sta sul carro insieme con Athena; ed anche qui, a mio avviso, si deve riconoscere la medesima dea non solo in quella parte, dove, secondo uno dei tipi ionici di Athena (2), la si vede caratterizzata dalla testa di leone rovesciata sull'omero, ma anche nell'altra, dove questo distintivo le manca, senza che però ne risulti una variante d'un maggior valore dell'altra, che è costituita e dalla mancanza delle ali, in confronto colle figure del sarcofago, e dal cambiamento di posto del fanciullo; poichè in ambedue i casi si ha evidentemente la stessa scena cogli stessi personaggi. Questa spiegazione poi ne tira un'altra, secondo il mio modo di vedere, a riguardo del noto bassorilievo dell'Acropoli d'Atene colla donna che monta sul carro, nella quale sembrami ora più probabile che debba riconoscersi Athena piuttosto che una Nike senz'ali (3). Certo gli ionismi dell'abito e dello stile la ricollegano coll'arte greco-orientale, a cui un tale soggetto sembra molto familiare, di guisa che da lei pare si debba ripetere l'origine di esso, e forse anche del tipo generico della persona montante sul carro.

Da quanto si è detto consegue che, accanto all'uso più comune delle figure senz'ali, l'arte greca, assai prima dell'etrusca, talvolta si è compiaciuta di rappresentare Athena fornita di ali; e ciò non solo in tempi relativamente tardi, come quelli cui spettano le succitate monete, ma anche, e più, nel periodo dell'arte arcaica e propriamente della ionica, alla quale si riferiscono gli esempi testè addotti, e colla quale si riconnette pel suo stile anche il vaso Faina. Che l'arte ionica largheggiasse nell'attribuzione delle ali, nessuna meraviglia, quando si pensi, sia alle sue relazioni colle idee e colle forme delle religioni orientali, sia anche all'influenza dell'epopea

(1) Se si trattasse di cosa attica, si potrebbe pensare ad Erittonio. Athena insegnò ad Erittonio il modo di attaccare i cavalli al carro: cfr. Preller-Robert, op. cit. p. 217.

(2) Cfr. la citata mia memoria, p. 350, nota 3.

(3) Friederichs-Wolters, *Bausteine* n. 97. Io seguito a riconoscervi una donna, come anche il Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 377 sg., nonostante la nuova esposizione di Oscar Hauser, *Jahrb. d. Inst.* VII, p. 54 sgg., il quale la dichiara per Apollo. Anche col luogo di ritrovamento è più consona la mia spiegazione. La mancanza dell'elmo si riscontra col sarcofago clazomenio.

omerica, in cui troviamo tracce della credenza nella metamorfosi degli dei in uccelli (1). Se quivi dicevansi gli dei percorrere l'aria liberamente, ed Athena stessa era immaginata simile ad uccello, ora volante in alto (α 320, γ 372), ora soffermantesi sul tetto di una casa (χ 240) o sulla cima d'un albero (*H* 59, cfr. Ξ 290), gli artisti doveano naturalmente sentirsi disposti ad aggiungere alle figure, per quanto antropomorfe, degli dei l' attributo delle ali, ossia degli organi più caratteristici degli uccelli. Così avviene che in principio si veggono espresse colle ali anche non poche delle maggiori divinità olimpiche, quali Athena, Afrodite (2), Ermete (3), Artemide (4) ecc., finchè poi, prevalendo il concetto del puro antropomorfismo, le loro immagini si privarono di quell' elemento estraneo alla umana natura, ed allora il medesimo fu riservato alle deità d'ordine inferiore, non senza però qualche ricorso all'uso più antico anche per le superiori, come per Athena accade nelle monete sopra ricordate.

Il vaso Faina, che precede di un paio di secoli e più le medesime, ha la insolita proprietà di riunire in sè ambedue le rappresentanze dell'Athena alata e senz' ali. Vero è che non è nuovo il caso di vedere la figura di una divinità ripetuta due volte sopra uno stesso monumento, e persino nella medesima scena (5). Ciò si riscontra non di rado anche per Athena. Già abbiamo avuto occasione di notarlo nel vaso Feoli e nel sarcofago di Clazomene sopra mentovati. Tra gli altri esempi merita di essere ricordato principalmente un bassorilievo esibente dentro duplice edicola le due

(1) Per una tale metamorfosi, negata, insieme con altri, da Ameis, *Anhang zu Homers Odyssee* p. 36, al lib. I v. 320, cfr. C. Hentze nella II ediz. (1877) dell'*Anhang zu Homers Ilias* di Ameis stesso p. 18, dove la medesima è sostenuta e dove sono riferite le diverse opinioni.

(2) Così sul collo del vaso Feoli citato sopra p. 312 nota 5. Afrodite alata salva Enea.

(3) *Élite céram.* III tav. LXXV; Micali, *Storia*, tav. LXXXV, 3. Cfr. Roscher, *Lexikon* I col. 2401.

(4) Ricordo, oltre la c. d. Artemide persiana (cfr. Paus. V, 19, 5), la rappresentanza sopra una oinochoe a f. r. di stile severo edita da Fröhner, *Musées de France* tav. IV, ed altri esempi citati ibid. p. 19 sgg.

(5) V. Gerhard, *Zwei Minerven* in VIII Berl. Winckelmannsprogr. 1848. e *Prodromus* p. 129; Overbeck, *Kunstmyth.*, Zeus, p. 257; Mylonás, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1890, p. 2 sgg.

figure della dea, simili alle eginetiche (1), ed un vaso a figure nere colle due Athene prendenti parte vivissima ad un medesimo combattimento (2), analogamente a quanto avviene, sotto altra forma, sul citato sarcofago. Non è mio proposito indagare la ragione di questo fatto, strano all'apparenza, per la cui spiegazione ci mancano elementi bastevoli. Noterò che in tutti questi casi le figure si ripetono esattamente e con variazioni leggerissime e insignificanti; onde non è facile ammettere che con figure uguali siasi espressa la doppia natura d'una divinità, e tanto meno che due immagini d'una dea in completa armatura si prestino a significare e l'Athena bellicosa e l'Athena pacifica (3). Non dirò peraltro cosa affatto inverosimile, che la ragione prima del fatto risieda in un concetto religioso, come parrebbe esigere il bassorilievo ateniese, se veramente votivo, come pare; e che l'origine remota si possa ricercare nel concetto dualistico delle divinità orientali (4), per il che potrebbe alcuno trovare un appoggio nei nostri nuovi riscontri con dei monumenti ionici. In ogni caso sembra che nell'arte il concetto religioso siasi andato a mano a mano offuscando, e che la duplicazione sia divenuta un semplice mezzo decorativo determinato da quello studio di rigorosa simmetria, che regola specialmente la decorazione dei sarcofagi clazomenii, dove gruppi e figure si ripetono e si corrispondono in modo quasi analogo ai fregi impressi con stampiglie sopra le opere della così detta *red ware*.

Ma questo a mio credere, non potrebbe dirsi in modo assoluto del vasetto Faina, che nella stessa duplicazione ci presenta un certo contrasto. Perocchè, come abbiamo veduto, le due figure di Athena sono bensì simili nell'abito e nelle movenze, ma sono in pari tempo ben distinte fra loro per gli attributi. Nell'uno dei casi è senz'altro l'Athena Promachos, chiaramente caratterizzata dalla lancia e dallo scudo; ma nell'altro essa dev'essere qualche cosa di diverso, chè vuota è la sua destra, e col braccio sinistro pro-

(1) Mylonás, l. cit. p. 1 sgg. tav. I.

(2) *Élite céram.* I, tav. XC, ripetuta in Ἐφημ. ἀρχ. loc. cit. παρενθ. πίναξ n. 5.

(3) Così Mylonás l. cit., già contradetto da Kavvadias, Γλυπτά n. 82, senza che l'ipotesi ivi proposta di due donatori dell'ex-voto sia più verosimile. Anche Gerhard, l. cit., pensava ad A. Promachos ed A. Ergane.

(4) Cfr. Gerhard e Mylonas ll. citt.

tende minacciosa l'egida, la quale tanto più avrà un significato in questa azione, quanto meno frequente essa è ancora nei monumenti del secolo VI. Ma qui non è essa l'arma di difesa della dea, in sostituzione dello scudo e col Gorgoneion nel mezzo (1), poichè la dea non combatte, ma sorvola sopra la terra; è invece l'arma terribile che spaventa i mortali col suo lampeggío e col suo fragore; l'arma, cui ella, come ci dice l'Iliade (2), ha ricevuta da Zeus, e come Zeus ella adopera squassandola in quella guisa, che è stupendamente rappresentata da Omero:

καὶ τότε ἄρα Κρονίδης ἕλετ' αἰγίδα θυσανόεσσαν
μαρμαρέην, Ἴδην δὲ κατὰ νεφέεσσι κάλυψεν,
ἀστράψας δὲ μάλα μεγάλ' ἔκτυπε, τὴν δὲ τίναξεν,
νίκην δὲ Τρώεσσι δίδου, ἐφόβησε δ' Ἀχαιούς (3);

cui fa riscontro l'altro passo dell'Odissea:

δὴ τότ' Ἀθηναίη φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχεν
ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς· τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηθεν (4).

Abbiamo pertanto da un lato una rappresentanza che corrisponde bene al concetto etico e secondario di Athena come dea della guerra; dall'altro un'immagine della stessa dea che si accosta meglio al concetto naturalistico e primitivo d'una potenza eterea, della dea de' fenomeni meteorici. E l'attributo delle ali, negato alla prima rappresentanza, ma concesso alla seconda, favorisce mirabilmente l'immagine spaventosa della procella che passa con furia sulla terra, come già alla vista d'un antico Elleno la combinazione di questa immagine col totale aspetto del vaso, che si direbbe quello d'una testa di fiera dagli occhioni sbarrati, era forse atta a produrre un certo effetto di paura.

(1) Cfr. Preller-Robert, op. cit., p. 120, nota 1 rispetto alla *Γοργείη κεφαλή* in Omero V, v. 741, forse dovuta ad interpolazione. Cfr. pure ibid. intorno al significato originario dell'egida. L'opinione di Stengel approvata da Dümmler, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.* II, 2, p. 1942, che essa già in Omero sia da intendersi come scudo, è contradetta dagli scolii ivi citati e dalla rappresentanza del vaso Faina.

(2) *E.* v. 738.

(3) *P.* v. 593 sgg.

(4) *Y.* v. 297 sg.

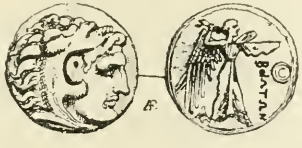
Se un tale concetto si fosse ancora mantenuto chiaro e fresco nella mente del vasaio, che ha disegnato le due figure, io non saprei dire con sicurezza; ma ciò sarebbe tanto più possibile nel VI secolo a. Cr., se nel IV, come sembra, ne sopravviveva ancora la consapevolezza. Perocchè appunto nella moneta beotica, che abbiamo ricordato più sopra, Athena è espressa in atteggiamento analogo, nè soltanto agitante l'egida col braccio sinistro, ma per di più in atto di scagliare colla destra la folgore, proprio come nei tipi solenni di Zeus, l'adunatore dei nembi (1). Forse i nuovi contatti verificatisi nei tempi macedonici tra i Greci d'Europa e quei dell'Asia influirono sui nuovi tipi monetari dell'Athena alata in genere e specialmente sul beotico; siccome dell'influenza dell'antichissima arte ionica sull'attica (2) il vaso Faina è un nuovo e prezioso documento

Roma, agosto 1897

Luigi Savignoni.

(1) Altri esempi di Athena sì fatta, ma senz'ali, v. presso Imhoof-Blumer l. cit. p. 47 sgg., che rinunzia peraltro a darne una spiegazione. Presso Preller-Robert, *Gr. Mythol.* I p. 496 nota 5, si propone anche il nome di Nike, che però non appare mai aggressiva, come ha mostrato l'Imhoof-Blumer p. 9-41. L'Athena alata delle monete, ibid. tav. V 2-4, sarebbe, secondo il medesimo p. 43 sgg., un'Athena-Nike o Promachos.

(2) Per la ceramica cfr. Pottier, *Documents céramiques du Louvre* in *Bull. corr. hell.* XVII, 1893, p. 423 sgg.



STATUETTE DER ATHENA (1).

Das beistehende Bild, offenbar von einer rothfigurigen Vase, giebt eine Zeichnung unseres Braunschen Apparates wieder. Dieselbe trägt den anscheinend vom Zeichner beigeschriebenen Vermerk *presso il Sig.r Granet,* und in Bleistift von Brunn notiert ' von

Politi's Hand '. Wo die Vase jetzt ist weiss ich nicht; dass sie athenischen Ursprungs ist wird doppelt gewiss durch das auf dem Säulchen stehende Athenabild, welches der ehrsame Bürger im Vorbeigehen grüsst.

(1) Sitzung des 5. März, s. oben S. 86. Dieselbe Combination hatte, wie er nach der Sitzung äusserte, auch Fr. Hauser gemacht.

Aus dem Schutt der Akropolis sind ja so viele solcher einst bildtragenden Säulen oder Pfeiler, und ebenfalls nicht wenige einst so aufgestellter Statuen hervorgegangen, vereinzelt auch beides zusammengehörig. Unter diesen Statuen befindet sich auch eben die auf unserem Bilde dargestellte, die man ja von vornherein eher für eine wenn auch natürlich frei aus der Erinnerung wiedergegebene halten wird als für eine von dem Vasenmaler selbst erfundene. Sein Vorbild war nämlich die Statuette, welche bei der

Fundamentierung des Akropolismuseums ohne Kopf und Hals, auch des grössten Theiles der Arme wie des r. Fusses verlustig gefunden, von verschiedenen Archaeologen als ein Bindeglied zwischen den Sculpturen des Zeustempels von Olympia und den Gebilden des Pheidias gewürdigt worden ist und auch um ihrer Tracht willen von Studniczka, zuerst in seinen Beiträgen zur Geschichte der altgriechischen Tracht S. 142 nach einer Skizze, dann nach einer Zeichnung Gilliérons in der athenischen Ephemeris 1887 Taf. 8 abgebildet wurde. Diese Abbildung ist hier verkleinert dem Vasenbild gegenübergestellt. Jetzt noch 0,775 ohne Plinthe hoch, mag sie mit Helmbusch und erhobener Rechten etwa einen Meter

gemessen haben, und wenn die Plinthe bestimmt war in eine Basis fest eingefügt zu werden, so verlangte die geringe Grösse der Statue eine ziemliche Höhe der Basis, wenn auch keineswegs soviel dass die Oberfläche der Plinthe schon über Augenhöhe des Beschauers lag (1).

Die Statuette von der Akropolis steht auf beiden Füssen, den rechten nur wenig vorsetzend, mit schwachgebogenem Knie; sie stützte die Linke nicht mit voller Handfläche, sondern nur mit den Fingern oben auf die Hüfte, die gehobene Rechte ohne Zweifel auf die Lanze. Dass der Kopf etwas nach der Seite, nicht des gehobenen sondern des aufgestemmten Armes gewandt war, erkannte Studniczka sowohl am Halsansatz als besonders an dem hinten etwas näher bei der rechten Schulter anhaftenden Ende des Helmbusches. Die Göttin war also behelmt; der Helm muss aber wegen des lang herabhängenden Busches nicht nothwendig die ältere Form mit hoher, den Busch tragender Röhre oder Stütze gehabt haben: wie die Tracht, die Bildung des Gorgoneion eine jüngere Zeit ankündigen, so möchte auch der Helm eher der jüngeren Form gewesen sein, wie ihn z. B. der Krieger auf dem im selben Bande der Ephemeris Taf. 6 von Benndorf herausgegebenen Pinax trägt. Dass die Aegis von metallenen Schlangen umsäumt war bemerkt Studniczka ausdrücklich und ist ja auch auf seiner Abbildung zu erkennen.

Allerdings weicht nun von dieser Statuette unser Vasenbild in einigen Punkten ab: hier nämlich hat die auf der Säule stehende Athena nicht das rechte sondern das linke Bein ein wenig entlastet, wendet den Kopf ein wenig nicht nach ihrer linken sondern stark nach ihrer rechten Seite, hat auf der Aegis vorn kein Gorgoneion und nur ein kurzes Apoptygma ohne Uebergürtung. Diese Abweichungen aber dünken mich allesammt unerheblich selbst die Verkehrung der Kopfwendung wäre für ein Erinnerungsbild keine starke Aenderung, auch wenn sie nicht ihren besonderen Grund hätte. Sie ist nämlich sichtlich aus dem Bestreben entsprungen, die Göttin selbst im Bilde mit ihrem Verehrer in Beziehung zu setzen. Nach überwiegendem Brauche lässt der Maler seinen Wanderer von links her auftreten, grade so wie auf dem überaus anmuthigen und sinnvollen Vasenbilde, das Benndorf herausgegeben (2), die

(1) Das vermuthete Bormann, Jahrbuch III 1888 S. 280 und 284 bei den Anathemträgern mit vernachlässigter Oberseite des Capitells.

(2) Griech. und sicil. Vasenbilder von O. Benndorf Taf. XXXI

Göttin selbst ihr Heiligthum von links her betritt, eines der dort aufgestellten Weihgeschenke betrachtend, ebenso wie es auf der anderen Vase der biedere Athener that. Und wie dort das Bild des Knäbchens auf hoher Säule beim Nahen der Göttin lebendig geworden scheint und verlangend nach ihr die Hand streckt, so ist hier, wo die Rollen getauscht sind, als Bild die Göttin dasteht, der Mensch hinzutritt, diesem die Handbewegung gegeben: aber auch die Göttin äussert wenigstens mit der Kopfwendung entgegenkommend ihre Antheilnahme. Wie anders, wie viel unlebendiger und kälter wäre die Darstellung, wenn die Statue, ganz ihren statuarischen Charakter einhaltend und die ihr vom Bildhauer gegebene Stellung bewahrend, nach der andern Seite oder auch nur gradaus sähe. Es ist eine ähnliche Belebung des Bildes, wie sie ja nicht nur manches alte Zeugniss von antiken Götterbildern, freilich bei besonderen Gelegenheiten aussagt, sondern auch manche neuere und neueste Geschichte von Heiligenbildern als wirklich geschehen zu berichten weiss. Ja, wenn auch nicht auf ganz gleicher Stufe stehend, so reihen sich doch hier auch die Votiv- und Urkundenreliefs an, auf denen die bald mehr bald weniger in Form eines bekannten Tempelbildes erscheinende Gottheit ihren Verehrern oder Vertretern von Körperschaften oder Staaten, gegenübersteht, hier mehr, dort weniger lebendig geworden, dem Herantretenden ihre Gnade beweisend, ihren Willen äussernd (1).

Findet diese stärkste Abweichung des Vasenbildes von der Statuette somit ihre besondere Erklärung, so können die übrigen nicht aufkommen gegen das Gewicht der übereinstimmenden Züge: die gleiche Art des Standmotivs, die Einstemmung der linken Hand, freilich mit anders gehaltenem Daumen, (ein wenig zierlicher, man möchte sagen athenisiert, während die Fingerhaltung an der Statuette derbnatürlicher ist), aber doch auch nur mit den Fingern, nicht mit der Handfläche sich auflegend; die hoch an die Lanze gelegte Rechte, ja im Grossen und Ganzen doch auch die Tracht und Gewandbehandlung, sowie die ganze Stilstufe und, was eng damit zusammenhängt, die Aufstellung auf einer Säule, auch die kleinen Verhältnisse. Unter den vielen auf der athenischen Burg gefundenen Athenabildern ist eben nur dieses eine, welches in allen angeführten Stücken mit unserem Vasenbilde übereinstimmt.

(1) Vgl. Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 42.

In Bezug auf die Zeit, in welcher die Statuette gearbeitet worden, besteht Meinungsverschiedenheit: Studniczka erklärte sie in Widerspruch gegen Furtwänglers Ansatz (um 460) für vor 480 entstanden und machte dafür die Fundumstände geltend; Furtwängler bestreitet, namentlich wegen des zugleich gefundenen Knabenkopfes (Athen Mittheil. 1880 Taf. I) dass sie aus dem Perserschutte stamme und will mit der Statuette nicht über 465 hinaufgehen.

Es ist klar dass wenn die Statuette vor 480 bestand, auch das Vasenbild vor jenem Jahre gemalt sein muss, aber ich weiss nicht, ob man wird von dem Vasenbild nicht etwa blos behaupten sondern auch beweisen können, dass es v o r, oder aber dass es n a c h 480 gemalt sein müsse. Indessen waren die besten Kenner der im Perserschutte gefundenen Vasenscherben, sowohl P. Wolters wie P. Hartwig beide geneigt die Vase, soweit nach dieser Zeichnung zu urtheilen, für jünger zu halten. Dass die Sitte kleinere Standbilder im Heiligthum auf hohen Pfeilern oder Säulen aufzustellen auch später noch fortdauerte ist bekannt. Als ein solches etwas jüngeres Werk, dessen Composition auf derartige Aufstellung berechnet ist, erschien mir immer der Dornauszieher des Capitols, der trotz alles Drehens nur dann befriedigend wirkt, wenn man sich niederlässt um ihn von unten her anzusehen.

E. Petersen.

AD INSCRIPTIONES SAGUNTINAS

Codex biblioth. Gotting. Philos. 153 continet inter Gregorii Mayansii opuscula fol. 49-53 epistolam Mayansii de inscriptionibus Saguntinis datam Olivae postridie kal. Februarias anni 1754 Illustrissimo et Excellentissimo Viro Ernesto Guidoni Comiti de Harrach, quocum ipse Mayansius antiquitates Saguntinas vidit quoque dictante inscriptiones descripsit. De hoc codice Aem. Hübnerus, qui ipse eum non vidit, in praef. Suppl. *C. I. L.* II p. LXXXII, dixit: « accuratius de eis referre non videtur operae pretium esse ».

Ad hanc opinionem perductus est sine dubio vir doctissimus, quod idem Mayansius iam ante annum 1742 epistolam conscripsit de titulis Saguntinis editam inter Gregorii Mayansii generosi antecessoris Valentini epistolas (Valentiae 1742) p. 144 sq. de qua Hübnerus *C. I. L.* II, p. 513: « nescio a quo complures (sc. accepit) Mayansius, descriptos maximam partem ex Escolano et Diago, additis fortasse exemplis Martini, propria bonitate nulla; quos ille communicavit in epistolis suis cum Ioh. Bapt. Schombergio peregrinatore nobili Germano ». Attamen haec nova epistola multum praestat priori, primum quod ipse Mayansius de lapidibus descripsit titulos additis saepe editorum priorum nominibus, deinde quod novos addidit titulos. Continet enim initium epistolae (f. 49. 50) titulos Saguntinos hos: *C. I. L.* II, 3892. 3832. 3835. 3865. 3850. 3843. 3848. 3846. 3842. 3838 (deest v. 1). Sequuntur fol. 51 r. verba.

« Ignota est sequens inscriptio:

VALERIA
M' OPILIO · OPTA
FIL · AN · XXII

Ecce aliam, quam ita legimus (*C. I. L.* II, 3916) ».

Fol. 51 v. « Cursim nunc subiungamus inscriptiunculas aliquas, quas properanter legimus. Ecce unam:

BAEBIVS
PAGANVS

Ecce alteram:

CANVS · Q · F ·
AN·X

Adde hanc: (*C. I. L.* II, 3889). Vide sequentem: (3908). Extat etiam haec: VALE

Quid hac elegantius: (3871). Sequuntur: 3920. 3858. 3859. 3840 ».

Fol. 52 v. « In novo pariete pavimenti tessellati hanc inscriptionem legimus:

BAEBI
L · BAEBIVS
AN ·

Item hanc:

LVCRETIA
W' L'
PRIMA' HIC
SITA · EST ·

Sequitur: 3898 ».

In fine epistolae Mayansius exhibet etiam titulos Ibericos geminos et ad litteram fere congruentes qui sunt apud Hübnerum Monum. ling. Ibericae n. XXVIII et XXIX. Et priori quidem addit lemma « Apud Iosephum Bodi » (1), alteri praescribit: « Haec inscriptio antiquissimis Hispanis characteribus scripta, recenti manu transcripta et immutata est, et novae cuiusdam Ecclesiae parieti inclusa in hunc modum ... et ei adiunctum est hoc additamentum:

ANO 400 DES
PVES DE ROMA Y 300
ANOS ANTES DE CRISTO

Nos somniantes numquam ita deliramus ».

De titulis hisce Hübnerus loc. cit. ita disserit: « Duos olim exstitisse lapides perquam similes n. XXVIII et XXIX, certum est. ... Tamen potest idem homo designatus esse, lapidibus duobus in variis sepulcri locis positis, sed nomina eius varie scripta. Nam sepulcrales esse titulos ipsa brevitas indicat ». Sed recte, si quid video, Mayansius perspexit, n. XXIX nihil esse nisi recentem imitationem alterius n. XXVIII ideoque ex monumentis linguae Ibericae eximendum.

Romae.

E. ZIEBARTH.

(1) v. 1, 3 pro Mayansius legit .

A pag. 74.

Al pittore, signor Wüscher-Becchi, dobbiamo l'osservazione giustissima che la statua raffigurata a p. 74, nonostante la testa riportata di Antonino Pio, trasformata in un s. Giuseppe, per la perfetta somiglianza del vestito con quello di un *flamen* nel fregio dell'*Ara Pacis* (Mon. ined. d. Inst. XI, XXXIV sg. 6) rappresenti piuttosto un tale funzionario di riti pagani. Ed è chiarissimo che il suo manto non è altro che una toga indossata in maniera un po' diversa dal solito. Non così il lembo sinistro, che normalmente pendendo dall'omero s. sul davanti (oggi raccorciato) copre la gamba s., laddove la destra è coperta solo dalla tunica. Ma la toga gli avvolge poi il tergo dall'alto al basso e gira il fianco d. e poi nuovamente l'omero e braccio sinistro, col lembo destro — e in ciò sta l'insolito di questa disposizione — coprendo tutta la parte davanti, se non che le mani levate sollevano anche il panno a quasi metà della persona. Il prof. Grisar nella Civiltà cattolica 1897, 3 p. 212, riferendo egli pure l'osservazione del sig. Wüscher-Becchi dice, e non bene, di rozzo lavoro la statua, che è piuttosto una buona opera del secolo I; ma più sorprendente si è che egli chiami questa toga prima pallio, poi una striscia. Per quale altro motivo che per farne derivare il pallio ecclesiastico, di cui egli parla a p. 215 sgg., e che nei suoi disegni infatto è una striscia o fascia; e per poi poter dire il pallio ecclesiastico 'quanto alla forma il raccorciamento di una determinata veste classica, usata da persona dedicata alla religione' cioè dal *flamen?* La somiglianza del pallio ecclesiastico con la toga del *flamen* consta solo nel modo come si avvolge, invece assai maggiore analogia col pallio eccl. offre quella forma della toga di cui tratta E. Hula, *Die Toga der späteren Kaiserzeit* p. 9 sgg., ma questa, è vero, non fu privilegio dei religiosi. —

I piedi della statua non sono antichi, come credette Amelung, nonchè 'originali', come dice Grisar, sebbene fatti apposta con il plinto per mettere in piedi la figura.

Zu S. 117 ff. Dass die oben berührte Spiegelform im Wesentlichen bereits mykenisch ist, zeigen die Beispiele bei Tsuntas *Μυκῆναι πιν.* 6, Perrot-Chipiez VI S. 816 f., Tsountas-Manatt, *the mycenaean age* 186, mit viereckigem Zwischenstück zwischen Scheibe und Blattkrönung des Griffs, letztere schon aegyptisch.

E. P.

SITZUNGEN

10. December: zum Gedächtniss Winckelmanns: Huelsen über die Geschichte des Colosseums im späten Alterthum (s. *Notizie degli scavi* 1897. — Savignoni über einen Marmorkopf der Aphrodite in Museum des Syllogos in Candia (s. *Monumenti dei Lincei* VIII). — Petersen über die Reliefschranken auf dem Römischen Forum.

Petersen: I due plutei ab origine dovevano stare non solo con le facciate guardanti N e S invece di E e O, ciò che quasi tutti concedono, ma cambiare anche i posti, rivolgere cioè i lati con le vittime all' infuori, le scene del foro all' interno, dimodochè quello che oggi sta verso oriente doveva essere diretto verso mezzodì, verso settentrione invece l' altro, che oggi sta sotto il Campidoglio.

L' imperatore rappresentatovi due volte, per ragioni storiche e stilistiche, non può essere nè Domiziano nè Adriano. Egli è Traiano, una volta ritto in piedi, perchè ancora sta facendo il proclama, il cui contenuto si comprende mediante il gruppo statuario, noto anche da moneta traianea, rappresentante Traiano e l'Italia con un *puer* e una *puella* alimentaria; l'altra volta seduto perchè non più in atto di parlare, bensì di guardare, come se stesse eseguendo un altro suo proclama. Come il fico ed il Sileno a destra, così pure i rostra dal lato opposto debbono essere identici sopra l' uno e l' altro pluteo. Impossibile invece l'opinione emessa dal ch. Marucchi [1] e sostenuta nuovamente dal ch. Lanciani (*Ruins and excavations of anc. Rome* p. 257), che cioè i rostri con Traiano in piedi siano quelli situati sotto il Campidoglio, gli altri con l' imperatore seduto i rostri giulî e gli edifizî in fondo quelli esistenti sui lati occidentale e meridionale del foro, dal tempio di Vespasiano fino a quello dei Castori, con la basilica Giulia in mezzo, rappresentata metà sull' uno e metà sull' altro pluteo, i quali per conseguenza egli crede siano stati collocati quasi formando un pluteo unico, diviso per lasciare un andito frammezzo. Opinione inammissibile per la non corrispondenza prima dei rostri a sin. con i Giulî, che furono non isolati ma parte del tempio; secondo della larga lacuna con lo stretto *vicus Tuscus;* meno ammissibile ancora per la manifesta contradizione fra la pretesa unità dei due plutei, e specialmente della basilica, con la divisione in due e con la ripetizione del sacrifizio delle *suovetaurilia.* L' identità dei rostri ripetuti a sin., come dell' albero e del Sileno a destra, rende chiaro assai che i plutei furono fatti per stare paralleli come i lati del foro rappresentativi, i quali, a sinistra e a destra di chi sta

[1] Gli studî in Italia a. 1880 I p. 678.

sui rostri, con assoluta necessità sono il lato settentrionale dalla Curia fino alla basilica Emilia e il meridionale dalla Giulia fino al tempio di Saturno aggiuntovi l'occidentale con i templi di Vespasiano e — oggi mancante — della Concordia. I rostri rappresentativi fra la Curia e il tempio di Vespasiano sono quelli cui appartengono i ben noti avanzi. Il Sileno e il fico quindi dovevano trovarsi sul lato opposto frammezzo alle due basiliche, più verso l'Emilia il fico, non il *Ruminalis* che stava dinnanzi alla Curia, ma un altro notato presso il *lacus Curtius, in medio foro*, come il Sileno verso la Giulia.

Fu osservazione giustissima quella che il ch. Marucchi fece a p. 683 con le parole seguenti: 'Se i due bassirilievi rappresentassero due lati opposti del foro, si dovrebbe supporre che lo spettatore guardando l'uno volgesse le spalle all'altro ecc.'. Se non che egli, accettando come tradizionale l'odierna posizione dei plutei, tutt'altro che autentica, è andato per la strada contraria invece di dedurne la conclusione che solo con l'anzidetta transposizione dei plutei anche i rostri e Marsia e fico si troveranno circondati dagli edifizî del foro in effigie, come lo furono in realtà.

Dalla quale trasposizione riescono piene di senno anche le rappresentazioni dei lati esterni, le quali prima ne erano prive, o almeno non stavano in buona relazione con le interne. Per i *suovetaurilia*, il sacrifizio di lustrazione, fu caratteristico il *circumagi*, cioè l'esser le vittime prima della immolazione menate attorno attorno il soggetto da purificare, sia città, sia pago, sia l'area di un tempio, sia l'esercito, sia un accampamento, quale più volte in tal modo si vede purificato nei rilievi delle due colonne coclidi. I *suovetaurilia* raffigurati sull'esterno dei plutei quindi possono riferirsi o all'ambiente raffiguratovi nell'interno, ovvero alla fabbrica cui appartenevano i plutei. Quale dunque fu essa? Dal vedervi stare i rostri nel centro delle scene raffiguratevi nell'interno, non potè non nascere il sospetto che i plutei formassero parte dei rostri. Ora siccome d'una parte è chiaro che il podio dei rostri avesse bisogno di un riparo più basso in fronte, più alto forse ai fianchi, così d'altra parte egli è altrettanto chiaro che i plutei di forma e misura si mostrano adattissimi a formare tal riparo laterale dei rostri.

Nella qual posizione, a livello di chi guardasse l'interno, alquanto più alti invece di chi l'esterno, farebbero anche comprendere il perchè le figure dell'esterno hanno le proporzioni di un bel terzo maggiori.

Ed ora in fine si comprende anche lo scopo di un altro particolare, dico la base che, oggi soltanto in parte conservata, anticamente correva lunghesso il piano superiore di ambedue i plutei, fatta evidentemente a sostenere una ringhiera, la quale su di un pluteo così alto appena poteva avere altro scopo che di fissarvi un velario.

Chi poi tolse i plutei dai rostri, servendosene ad altro scopo, s'ignora, ma che fosse un Cristiano pare risulti dal modo com'egli, trasponendoli fece sparire le figure del sacrifizio pagano sotto un qualsiasi coprimento [1].

[1] Cf. *Die Reliefschranken auf dem Römischen Forum von* E. Petersen in *Abhandlungen Alexander von Oettingen zum siebenzigsten Geburstag gewidmet von Freunden und Schülern* p. 130.

17. December: Petersen über zwei Mosaiks und ihr Urbild. Dazu Mau, Lumbroso, Rostowzew, Herzog. — Huelsen: zur Architektur des Colosseums.

Petersen presenta il fascicolo di agosto delle *Notizie degli scavi* con la riproduzione di un musaico trovato il 14 luglio a Torre Annunziata nei ruderi di una casa antica, e, grazie alla cortesia del ch. Sogliano, egli può presentarne anche la fotografia originale riprodotta qui pure sopra. Il musaico è importantissimo, perchè ha perfettamente ragione il Sogliano di riconoscervi Platone con altri filosofi nella celebre Accademia. A destra, in alto cioè, la cinta di una città in prospetto, con un'acropoli in fondo, corrisponde abbastanza con Atene veduta dal NNO, ove era l'Accademia. Nell'interno della cinta però il disc. non vede acqua come S., ma la pianura sotto

la collina occidentale (*κολωνὸς ἀγοραῖος*). L'Accademia stessa va caratterizzata mediante l'epistilio, sorretto da due pilastri e ornato di tre vasi postivi sopra, l'albero, certo una delle *μορίαι*, e il sedile semicircolare con l'orologio solare indietro. L'ulivo con un ramo cresciuto sotto l'epistilio è uno dei concetti favoriti dell'arte ellenistica, e per i vasi sull'epistilio si confronti p. e. il palazzo del Sole negli stucchi della casa trasteverina, anch'essi pieni d'elle-

nismo (1). Riguardo all'emiciclio, il Sogliano ha fatto bene di rammentare quelli della necropoli pompeiana, due fuori la porta Ercolanese, due pure fuori la stabiana; e più in proposito quello del foro triangolare con l'orologio solare di dietro detto *scol[am] et horol[ogium]* nell'iscrizione del *CIL.* vol. X 831. Egli oltracciò non mancò di fare osservare che 'la terza delle figure sedute non siede sul sedile ma sulla spalliera di esso, avendo incrociati i piedi nudi'.

(1) Monum. ined. d. Inst. Supplem. tav. XXXII e XXXIII a destra e a sinistra del quadro principale gli epistilii sbiechi. Cf. queste *Mittheil.* 1895 pag. 71.

se non che la spalliera è troppo bassa per offrire un posto così alto, anzi del tutto impropria a sedervi sopra, per non dir nulla della stranezza di tal modo di sedere. Si ricerca quindi un' altra prominenza appartenente a tale *schola*, e più adatta a sedervi sopra, coi piedi a quel che pare riposanti sulla banchina, e per conseguenza posta nel mezzo dietro il semicircolo dell'esedra, di cui la zampa destra, quasi a linea della sinistra, si mostra fra i piedi della sesta e settima figura. Ricercando tale prominenza, il disc. si ricordò prima di uno dei citati sedili di Pompei, della *schola* di A. Veio cioè, la quale al bel mezzo della spalliera ha sovraposta la base di una statua; nonchè di certi sedili tondi, trovati dinnanzi a sarcofagi della Licia. L'analogia più stringente però ci offre l'*heroon* sull'agora della città pisidica, *Termessus major:* roccia naturale, tagliata di fronte a guisa di scala, su cui si ascende ad una *schola* semicircolare con spalliera, anch'essa tagliata dalla roccia, ascendente da sinistra e da destra fin'ove nel mezzo la parte più alta ha l'incavo di un sepolcro, evidentemente di un defunto onorato come ἥρως ο κτίστης (1). Non troppo ardito quindi egli sarebbe di supporre quella *schola* dell'Accademia appoggiata a un sepolcro o monumento dell'eroe o genio Ἑκάδημος (2), tanto più che anche l'epistilio coi vasi e l'albero si prestano bene ad ornamento sepolcrale, e che in versi di Timone comico Platone, causa la dolcezza dei suoi discorsi, si paragona alle cigale sedute sull'albero di Ecademo (3). Insomma tutto l'ambiente è d'accordo con la scuola del grande filosofo. Ed in questo ambiente si vedono sette uomini di età matura, anzi due vecchi assai, tutti con la barba, quattro seduti, tre ritti, disposti simmetricamente, due dinnanzi alle estremità della banchina, il terzo nel mezzo fra due seduti a sinistra e due a destra. Questo terzo però sta dietro la banchina, perchè congiunto più strettamente con quello seduto pure, come venne dimostrato, dietro la banchina. Tutti stanno disputando, ovvero l' uno discorrendo e mostrando con una verga verso un globo, ornato di zone incrociate e, per star fermo, posto dentro una cassetta. Risulta, come ha osservato S., che di astronomia si tratta o di cose celesti.

Ecco sette filosofi, i quali, a conchiudere dai volumi nelle mani di 2 (contando da sin.), di 6 e 7, si riferiscono anche a scritti di altri filosofi. Dal contegno assai diverso poi i sei uditori, aggruppati a due a due, si mostrano dissenzienti sulle parole udite: i due a sinistra allargandosi, come pare, l'uno all' altro sottovoce, o l'uno spiegando all' altro qualche punto non ben inteso; il quarto e quinto poi immobili in profonda attenzione, l'uno con l'orecchio solo, l' altro anche con lo sguardo; più eccitati invece il sesto e settimo, e come hanno i posti dirimpetto a quello che sta discorrendo, così sono anche più pronti degli altri a fare opposizione, ciascuno da per sè, l'uno con viva-

(1) V. Lanckoronski, *Städte Pamphyliens u. Pisidiens* II p. 37. Come i supplici si mettono a sedere sugli altari, così quelli che vengono ad invocare i defunti sulle tombe, ciò che spesso si vede sui leciti bianchi, ove non bene dei gradini delle stele si parla. Mancherebbe cioè la tomba stessa. Dietro a questa vi vediamo le stele, come la colonna con l'orologio solare nel musaico.

(2) Diog. Laert. 3, 7: .. *διέτριβεν ἐν Ἀκαδημίᾳ· τὸ δ' ἐστὶ γυμνάσιον προάστειον ἀλσῶδες, ἀπό τινος ἥρωος ὀνομασθὲν Ἑκαδήμου.*

(3) Diog. l. l. *ἡδυεπὴς τέττιξιν ἰσογράφος, οἵ θ' Ἑκαδήμου | ἵζουσιν δένδρει ἐφεζόμενοι ὄπιν λειριόεσσαν.*

cità alzando un volume nella destra, l'altro più calmo, di figura simile all'Eschine napoletano, tenendo un manoscritto anche egli, ma fermo nella sinistra e con gesto pieno di determinazione, mettendovi sopra due dita della destra. Si indovina che i sei personaggi sono bene caratterizzati, anche pel vestito, più ricco nelle figure 4 e 5, più semplice nella 2. Le fisionomie sono abbastanza espresse onde poterle identificare con ritratti in marmo, purchè tali esistano, ma fino adesso il disc. non riuscì a fare nemmeno un solo riscontro. E bisogna confessare che di quelli che in primo luogo potrebbero supporsi presenti nessuno ci è noto di figura, nemmeno Aristotile, il quale forse si sarà propensi a ravvisare nella figura 7. E vedendo qui tutti barbati giova certamente ricordarsi, come A. Gercke (1) dimostrò Aristotile aver portato la barba siccome gli altri filosofi contemporanei. Noto invece da dieci anni ci è il ritratto di Platone il quale, se il musaico invero rappresenta l'Accademia Platonica, non saprebbe essere altro se non quello con la verga, su cui almeno tre hanno fiso gli occhî, ' un vecchio ', al dir di S., ' venerando di aspetto, dai capelli e dalla barba bianca, coperto di pallio pavonazzo scuro, che cadendogli dalla spalla sinistra gli avvolge la parte inferiore della persona ' ecc. ' Sventuratamente è danneggiato alquanto nel volto '. Nientedimeno S. lo dichiara Platone anche dalla forma della testa, e certo non vi si vede niente contrario ai busti.

Ma ora è tempo ricordarsi, ciò che il Sogliano nella sua breve relazione non ha fatto ancora, di un altro musaico assai simile, quello trovato nei ruderi dell'Umbra Sarsina, oggi conservato nella stanza del Canopo della villa Torlonia già Albani, pubblicato dal Winckelmann (2), e qui riprodotto da una fotografia che S. E. il principe Torlonia graziosamente permise di fare al discorrente. Il musaico di Sarsina (S) è della stessa forma quadrata come l'altro (T), di cm. 65, compresa la ghirlanda, quanti T ha senza questa, che è larga 10 cm. nell'uno come nell'altro, benchè assai più semplice in S, di pampini soli, senza i fiori e frutti e le maschere di T (3). E così quasi in tutto S è stato semplificato, avendo in compenso qualche semplice particolare di più: in alto a destra la medesima cinta, senza interno visibile e senza acropoli, invece con torri più marcate. L'Accademia caratterizzata qui pure mediante l'epistilio — con quattro vasi invece di tre — sorretto da pilastri, l'orologio e la *schola* dalle zampe leonine, senza spalliera visibile e senza quella prominenza, invece con gradino per i piedi. Manca pure l'albero. Le sette persone si vedono ugualmente distribuite.

Le discrepanze più importanti fra i due musaici T e S sono prima l'oggetto tenuto nella mano destra della prima persona, creduto un serpe, il quale a Winckelmann, e più esplicitamente a Laborde fu motivo di ravvisare sette

(1) V. queste *Mittheil.* 1890 a pag. 15.
(2) Monumenti inediti t 185, II p. 242. Cf. Helbig *Führer* II n. 857.
(3) La ghirlanda dionisiaca, specialmente con le maschere drammatiche, potrebbe essere allusiva a Platone, poeta di ditirambi e tragedie, prima di darsi tutto alla filosofia (Diog. Laert. 3, 5). Però simili ghirlande si trovano anche in altri musaici, come p. e. in uno scavato a Imola. Notizie. d. sc. 1897 p. 55, di cui, è vero, manca il quadro stesso.

medici, non filosofi. Questo attributo però, che sarebbe il più distinto indizio dell'arte medica, è mancante in T, ma esso anche in S si tiene nella mano piuttosto come un oggetto accessorio, quale sarebbe p. e. un bastone, cui rassomiglia anche per la poca curvatura, laddove per non essere tutto dritto corrisponde con i bastoni talvolta assai flessuosi, usati da giovani e vecchi sui vasi attici.

Il secondo è l'edifizio rappresentato nello spazio medio fra la città e l'assemblea dei filosofi, compenso dell'albero omesso, artisticamente assai infelice, essenzialmente però non privo d'importanza. Un cortile scoperto, chiuso a destra come a sinistra da una fila di stanze e in fondo da un'abside (1) a vôlta come pare, aperto invece verso la scena principale, di pianta e disposizione certo non è dissimile a un ginnasio (v. sopra p. 328, 2).

Terzo, il punto più importante: la parola e la dimostrazione sul globo è ceduta a quello che già in T sembrava più pronto all'opposizione. Invece il vecchio qui ha alzato la testa e non sembra immerso nelle idee sue, sebbene attento a quelle esposte dall'opponente. Nientedimeno egli è rimasto il protagonista, e puranche il 4, che nel musaico T stava rivolto verso 5, qui più intimo si mostra di 3, e malgrado l'inferiorità del musaicista S, più palese nell'iconografia, questo sempre nella testa del vecchio dai capelli e dalla barba bianca ha fatto il suo meglio, e la testa qui pure è sufficientemente conforme coi busti di Platone.

Dunque le differenze dei due musaici sono di due qualità: la prima classe cioè comprende quelle semplificazioni di S, cui appartengono anche le zone del globo omesse, il panneggiamento meno ricco; e quanto meglio questa classe si spiega dalla inferiorità del musaicista, tanto meno la seconda, cioè le discrepanze più essenziali, pare possano attribuirsi al medesimo individuo. Anzi sembra inevitabile la congettura che dal quadro originale del secolo quarto a. C. direttamente sia stato derivato solo il musaico T, l'altro invece copiato da un quadro, non semplice copia, bensì imitato con certe modificazioni, secondo l'uso degli artisti greci. Con tale stato di causa la congettura dello Jahn (2), che cioè il musaico S dipendesse da una delle *hebdomades* di M. Varrone, improbabile da per sè, lo diventa anche di più. —

(1) L'illustre T. v. Sickel, frequentatore delle nostre adunanze, privatamente accennò ad un'altra interpretazione dell'edifizio, che fosse cioè una torre tonda scoperta, la quale avrebbe servito di osservatorio astronomico.

(2) *Ueber Darstellungen des Handwerks* ecc., *Abhandl. d. phil. hist. Classe d. K. Sächs. Ges. d. Wiss.* V 301, 160. La congettura però è probabile forse riguardo alle due miniature riprodotte dal Visconti (*Iconogr. gr.* t. 34 sg.) e annoverate in primo luogo dal Jahn. Se vi è poi innegabile somiglianza fra queste e l'originale dei musaici, sarà vero il contrario, che cioè il disegnatore di Varrone, e per il numero settenario (v. più sotto) forse egli stesso, si sia servito per modello di quel prototipo della 'Scuola di Atene', come in senso simile lo chiama Sogliano.

[Nel momento di licenziare il foglio per la macchina, ricevo le pagine dell'*Archiv für Geschichte der Philosophie* XI p. 171, sulle quali Al. Chiapelli di Napoli e L. Stein di Berna danno una interpretazione assai diversa del musaico T, ottimamente riprodottovi sopra tavola annessa. Con una argomentazione piena di sorprese essi ne fanno una scuola di Atene proprio nel

Mau, siccome forse è l'unico degli adunati che abbia avuto occasione di esaminare il musaico, così non crede inutile di affermare dalla sua autopsia il grande valore iconografico del musaico T, e che specialmente Platone fosse riconosciuto indipendentemente e da lui stesso e da Sogliano.

Lumbroso mette in campo la quistione se il numero settenario dei filosofi non abbia forse un significato speciale.

Petersen crede anch'esso non casuale siffatto numero, tanto significativo, e rammenta specialmente i sette sapienti e la *pleiade* dei poeti tragici alessandrini, accennando anche a Platone, ἑβδομαγενής come Apollo.

Rostowzew fa osservare come nel musaico S due volte un giovane ritto metta la mano sull'omero di un vecchio seduto, e come in tal modo si manifesti un certo contrasto fra quei due maestri accompagnati ciascuno da un allievo e gli altri solinghi.

Petersen obietta che il seduto del primo gruppo a sin. sia imberbe come il compagno; ma dall'osservazione del sig. Rostowzew si confessa rammentato di una quarta differenza essenziale fra S e T, omessa per dimenticanza, ed essere questa che dei sette barbati di T, quattro in S sien divenuti imberbi, cioè due a sinistra, due a destra di Platone, laonde nasca il sospetto che nel quadro modificato si sia voluto accentuare la scuola di Platone, presente a una disputazione del capo con due filosofi più indipendenti.

Herzog domanda se non forse ad un certo dialogo Platonico possa riferirsi la disputazione rappresentata nel quadro originale.

Petersen raccomanda tale questione a ulteriore ricerca.

[Avrebbe fatto meglio di rispondere che tal pensiero venga escluso dall'essere Platone rappresentato qual protagonista, non Socrate. Vale meglio forse paragonare il racconto di Eliano *var. hist.* 3, 19 sulla rivalità personale di Aristotile, e come Platone avesse favorito Senocrate, Speusippo, Amicla ed altri, ammettendogli di preferenza ai suoi discorsi, escludendo invece Aristotile; come poi costui, approfittando dell'assenza di Senocrate ed essendo ammalato Speusippo, fosse venuto ad attaccare Platone. Leggendo quindi le parole: *ὁ δὲ Πλάτων ὀγδοήκοντα ἔτη ἐγεγόνει καὶ ὁμοῦ τι διὰ τὴν ἡλικίαν ἐπελελοίπει τὰ τῆς μνήμης αὐτόν· ἐπιθέμενος οὖν αὐτῷ καὶ ἐπιβουλεύων ὁ Ἀριστοτέλης καὶ φιλοτίμως πάνυ τὰς ἐρωτήσεις ποιούμενος καὶ τρόπον τινὰ καὶ ἐλεγκτικῶς κ. τ. λ.*, si troverà una situazione assai simile, purchè nel musaico T il volume, esibito da Aristotile a scopo di redarguizione, s'intenda uno scritto dello stesso Platone. Anzi, non troppo ardito, mi pare, sarebbe chi supponesse la modificazione del quadro originale, attestataci dal musaico S, essere stata influenzata dalla seconda parte dell'anzidetto racconto, ove Platone, mortificato dalla condotta di Aristotile, si ritira, lasciando il campo pubblico allo Stagi-

---

senso di Raffaello, volendovi riuniti i capi delle scuole diverse: Pitagora (3) ed Epicuro (4!) e Teofrasto (ossia Carneade 7) e Zenone stoico (1), poi Aristotele calvo (2) con Platone e Socrate, entrambi in fior di età; assemblea di personaggi vissuti in epoche diversissime, quale l'arte greca, per quanto io sappia, non ha rappresentato mai se non in scene dell'inferno. — Non lascio inosservato che due almeno, 6 e 7, hanno i capelli disposti come il Menandro di Studniczka e lo stesso Platone dei busti.]

rita e discorrendo privatamente cogli allievi, fino a che Senocrate, tornato dal viaggio, e dopo aver radunato gli amici e rimproverato Speusippo, a sua volta attacca Aristotile e lo caccia fuori dell'Accademia. —]

Huelsen: Fra i diversi tentativi di ricostruzione degli ultimi piani della *cavea* del Colosseo, si possono dire i più accreditati quello del Canina (Edifizî

a

b

di Roma IV 164-177) e quello del Knapp (nel *Bilderheft zur Beschreibung Roms*), il quale dipende poi dall' Uggeri (Giornate pittoriche degli edifizî di Roma vol. XXIII, 1816). Mentre secondo l' Uggeri al muro ornato di nicchie, che ricorre sopra il secondo meniano, sarebbe sovrapposto direttamente un portico a colonne, destinato a ricevere le *tabulationes* del *maenianum summum in ligneis*, il Canina crede che dopo il muro di cinta abbia seguito un terzo meniano con gradini marmorei, e sopra di questo il porticato, corrispondente al quarto ordine esterno. A questa ipotesi già era stato opposto,

che con essa non si spiega l'esistenza delle grandi finestre del quarto piano esterno, affatto inutili per un portico aperto, ma necessarie quando vi fosse stato, come suppone l' Uggeri, un portico coperto a vôlta La controversia si decide in favore dell' Uggeri mediante una semplice osservazione materiale. Nell'opera incerta dell' interno del piano quarto esistono ancora vestigî non dubbî della vôlta di quel corridoio. L'opera incerta delle pareti verticali consiste (come è usuale in costruzioni romane, e si può anche osservare in altre parti dell'anfiteatro stesso) generalmente di scaglie di travertini, selci e mattoni; per le vôlte invece con preferenza erano adoperati pezzi di tufo perchè meno pesante. Ora, all'altezza delle imposte delle finestre si distingue una striscia alta circa un metro (segnata *a b* nella figura di sopra), fatta quasi esclusivamente di tufo grigio, con pochi pezzi di altre pietre. Questa striscia, come fu notato anche dal Desgodetz (*édifices de Rome* p. 253, 256 ed. 1682), è un indizio sicuro dell'esistenza della vôlta: e con ciò viene rifiutata definitivamente la ricostruzione proposta dal Canina.

Zur Winckelmannssitzung wurden zu Corrispondierenden Mitgliedern ernannt die Herren:

Baron Castiglione Filippo Bacile in Spongano.
Antonio Jatta in Ruvo.
M. K. Krispi auf Paros.
Anton Schindler in Wien.
Prof. Giacomo Tropea in Messina.
" Wackernagel in Basel.

INHALT

W. Amelung, *Di statue antiche trasformate in figure di santi* S. 71-74.

B. Graef, *Protesilaos Adonis* (Taf. II) S. 30-39.

P. Hartwig, *Die Wiederkehr der Kora auf einem Vasenbilde aus Falerii* (Taf. IV-V) S. 89-104.

Ch. Huelsen, *Caiatia o Calatia* S. 82.

- - *Der Umfang der Stadt Rom zur Zeit des Plinius* (mit Tafel, vor IV V) S. 148-160.

E. Loewy, *Scopa minore ed il simulacro di Ercole olivario* (Tav. III) S. 56-70.

- - *Appendice all'articolo 'Scopa minore'* S. 144-147.

M. Mayer, *Ceramica dell'Apulia preellenica.* I. *La Messapia* (Tav. X) S. 201-252.

F. Noack, *Griechisch-etruskische Mauern. Studien zur Architektur II. Aus dem vorrömischen Perusia* (Taf. VIII. IX) S. 161-200.

E. Petersen, *Dreifuss aus Lucera* (Taf. I) S. 3-29.

- - *Verschiedenes aus Süditalien* (Taf. VI-VII) S. 112-143.

- - *Statuette der Athena* S. 318-322.

- - *A pag. 74.* Zu S. 117 S. 325.

L. Pollak, *Eine altboiotische Meistervase* S. 105-111.

G. E. Rizzo, *Forme fittili agrigentine* (Tav. XI) S. 253-306.

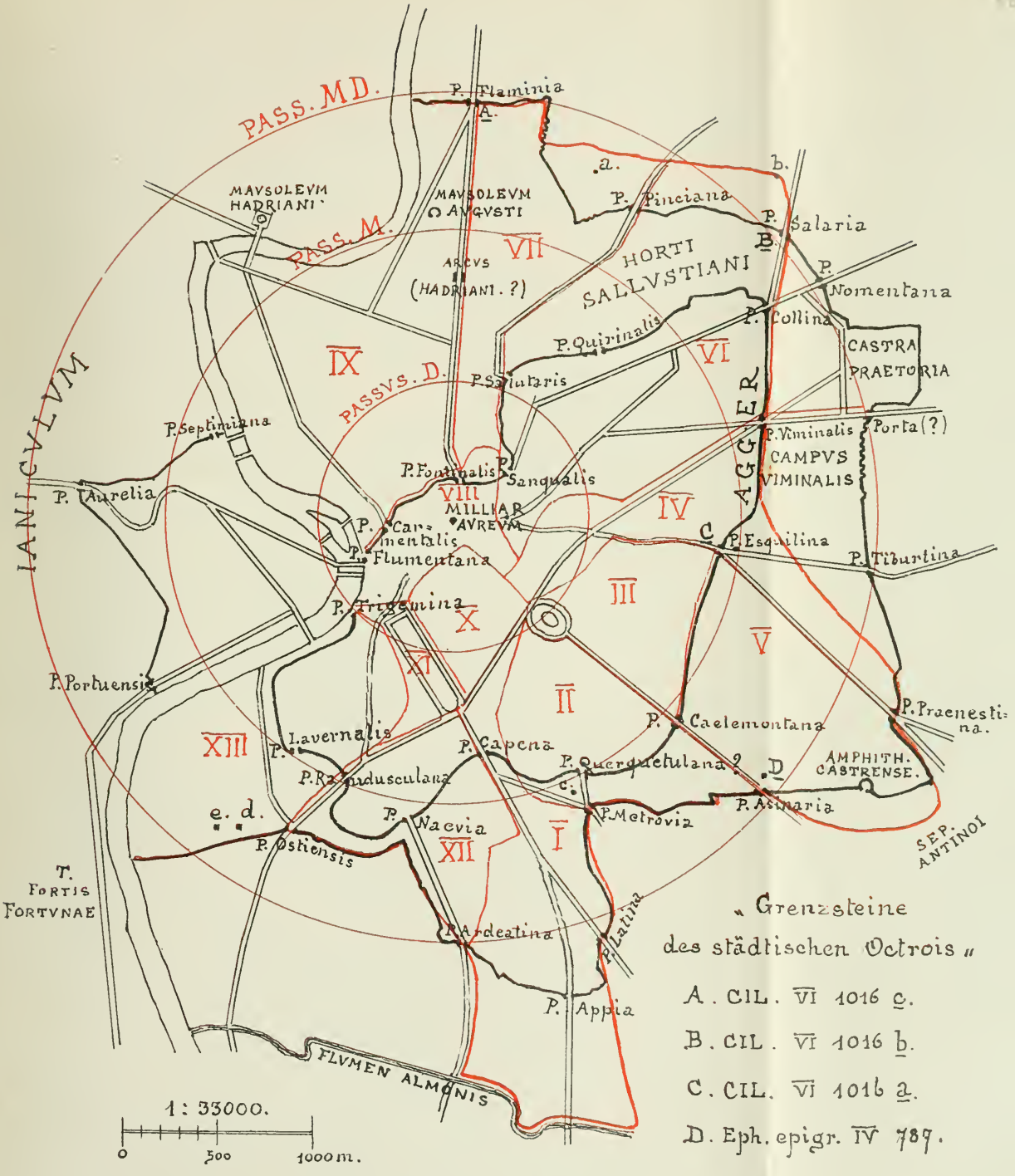
M. Rostowzew, *Ἀποστόλιον* S. 75-81.

L. Savignoni, *Athena alata e Athena senz'ali* (Tav. XII) S. 307-317.

M. Siebourg, *Italische Fabriken 'megarischer' Becher* S. 40-55.

E. Ziebarth, *Ad inscriptiones Saguntinas* S. 323.

Sitzungen und Ernennungen S. 83-88. 325-335.



„ Grenzsteine des städtischen Octrois "

A. CIL. VI 1016 c.

B. CIL. VI 1016 b.

C. CIL. VI 1016 a.

D. Eph. epigr. IV 789.

" Grenzsteine des Pomeriums "

a. Vespasian XXXI — b. Claudius [o.N] — c. Claudius XXXV.

d. Vespasian XLVII — e. Claudius VIII.

ROMA FOT. DANESI

ROMA FOT DANESI

ROMA FOT DANESI

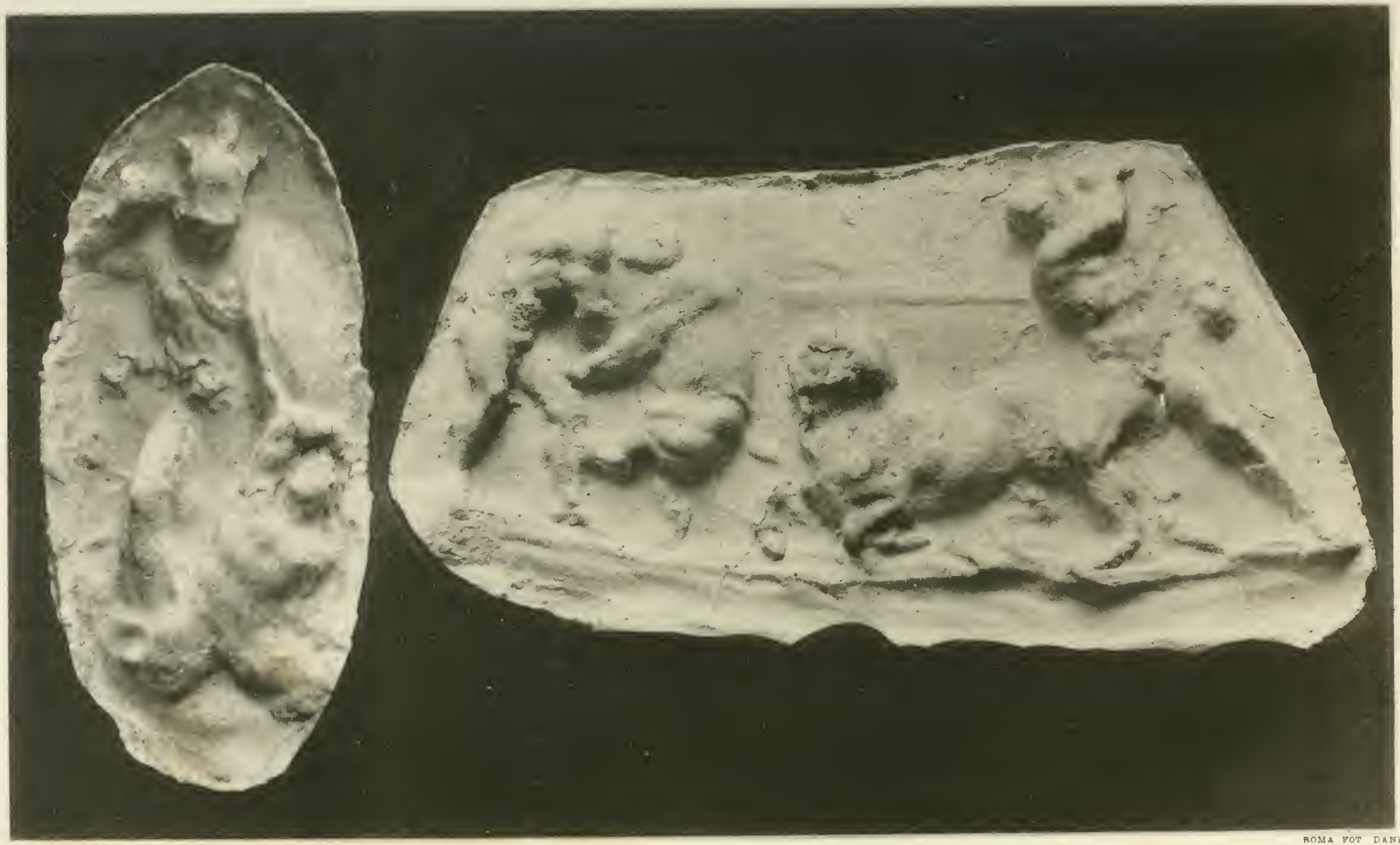
Roma Fototipia Danesi

Roma Fototipia Danesi

ROMA PET. DANESI

R MA FOT DANES

ROMA FOT. DANESI



ROMA FOT DANESI

E. STEFANI DIS.

ROMA POT DANESI

PROTESILAOS-ADONIS
(zu Seite 36)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00458 7271